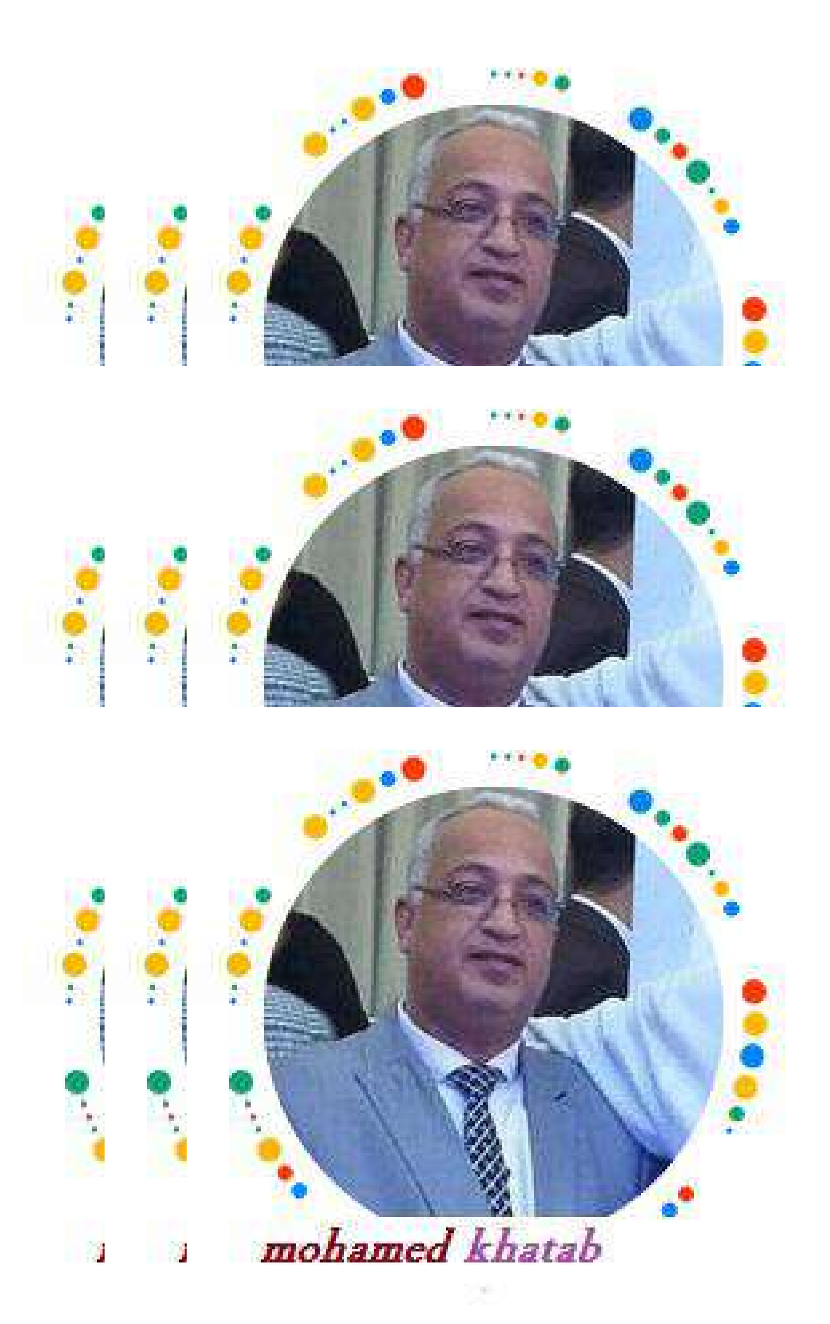
نقد

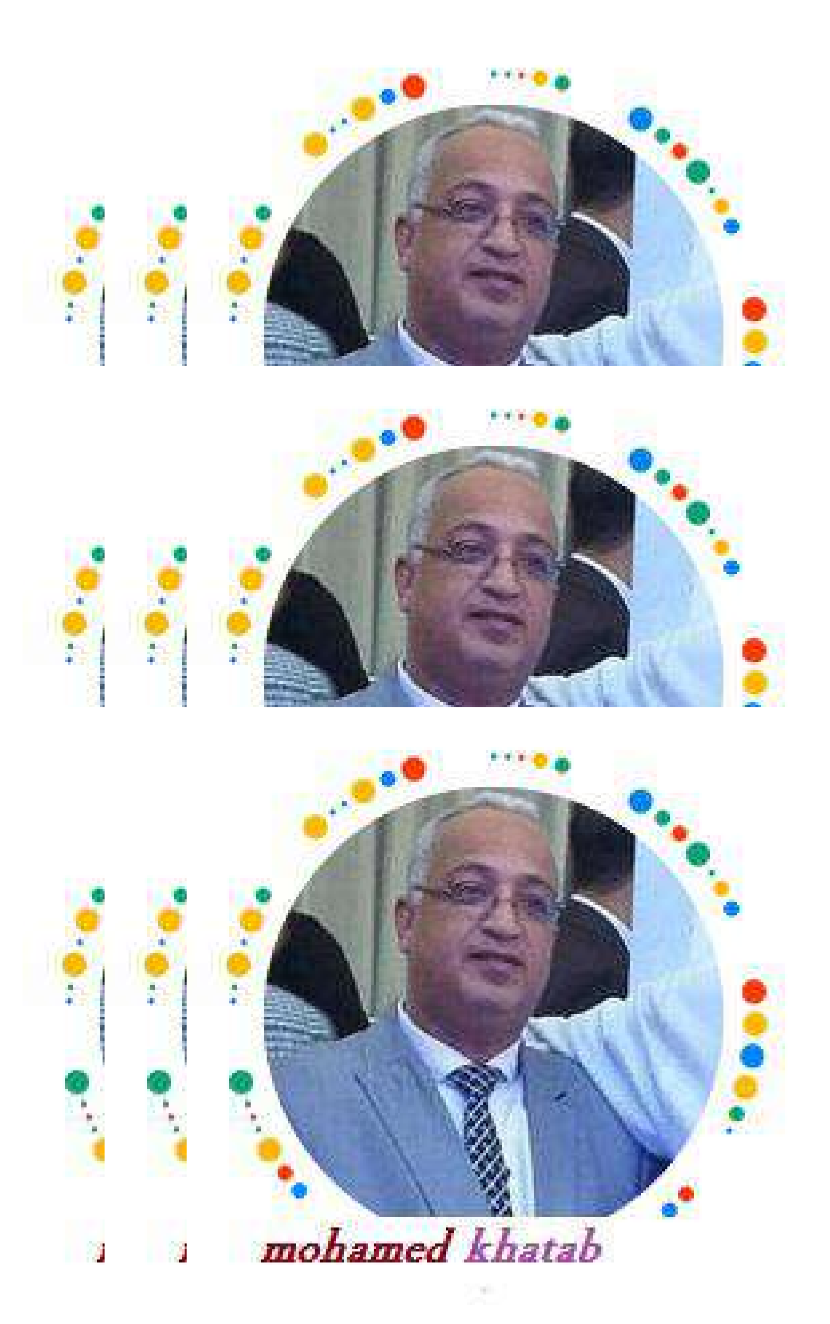
جيرمين بريه

مارسيل بروست
والتخلص من الزمن

ترجمة
نجيب المانع




mohamed khatab


mohamed khatab

جيرمين بريه

مارسيل بروست والتخلص من الزمن

ترجمة:
نجيب المانع



www.daralrafidain.com

الفهرس

مقدمة

بقلم انجوس ويلسون

لا بدّ أن يكون مارسيل بروست فريداً بين الروائيين بسبب العدد الكبير من قرّائه المخلصين الصادقين الذين لا يستطيعون بيسرٍ أن يؤدوا امتحاناً يتناول المجموع العام والإناء الكلي لروايته الكبرى. وهذا لا يعني أنَّ هؤلاء القرّاء لا ينالون اكتفاءً عميقاً من قراءة «بحثاً عن زمان مفقود» كما أنهم قد لا يخفقون في إبداء تمحيص متعمق داخل التفاصيل البروستية. ربما كان عدد الذين يستطيعون أن يذكروا اسم عمة أليبرتين أو من هو أكبر المؤلّفين الموسقيين الذين تفضلهم مدام دي كامبريميه أو كيف تغيّر موقف مدام فردوران من آل غيرمانت، عدداً كبيراً. فمنذ الفيض الأخير من المذكرات التي تتناول بروست ربما صار عدد الناس الذين يستطيعون أن يضعوا أيديهم على روبير دي موتسكيو أو برتران دي فينليون أو لوريهمان بدوره عدداً ضخماً، على الرغم من أنني أخشى أنَّ معرفة هؤلاء «البروستيين» بشأن الرواية قد تكون أقل إرضاءً. غير أنَّ عدد القراء الذين يقدرون فعلاً أن يعرضوا ما يرتئيه بروست بشأن العلاقة بين الفن والواقع أو بين الذاكرة والفن قد يكون ضئيلاً. إنّ هذا الأمر محزنٌ بالطبع، لأنّ هذه هي المواضع الحقيقية لرواية «بحثاً عن زمان مفقود» وقد بني البناء الرائع كله من أجل الكشف عنها. وفي الحق لا يمكنني أن أتذكر كاتباً آخر يمكن أن يدّعي

موضوعه وبناءه شيئاً واحداً، وليس هذا بمستغرب ذلك لأنه ليس هنالك من روائيّ آخر اهتمّ مثل هذا الاهتمام وأشغل نفسه مثل هذا الانشغال، بفكرة أنَّ الفن هو الحقيقة الوحيدة.

أن نقول أنَّ عدداً كبيراً من القرّاء الشغوفين ببروست لا يستطيعون في الحقيقة أن يدركوا موضوعه ليس نقداً جارحاً كما يمكن أن يكون بالنسبة لقرّاء أي روائيّ آخر، فإن رواية بروست طويلة جداً ومتشابكة غاية التشابك، وثرية إلى أبعد الحدود، وهي تهب كثيراً من الكفاية في تفاصيلها وحدها. في هذه الرواية شيء كثير على الدوام... وخلال الرحلة الطويلة التي يمضيها المرء في قراءتها ليس بمستغرب أن يكتفي كثير من المسافرين بأن يأخذوا معهم رؤى جزئيّة من غير أن يدركوا أبداً كلّية السفرة التي قاموا بها ورغم ذلك ففي الرحلة كلها مع الكشف المجيد الأخير خلال حفلة استقبال آل غيرمانت في «الوقت المستعاد» نجد بروست بحق... كلّ سحر التفاصيل العابرة، والجمال البنائي حتى عظمة المواضيع الداخلية من غيرةٍ وموت إلى مختلف تراكيب الحياة الاجتماعيّة. والوحدة التي لا مهرب للكائنات البشرية منها. لا يمكنها أن تهِبَ إشباعاً إلّا عبر علاقتها بالرواية كلها. ولدينا الآن كثير بل أكثر من كثير من كتب «الأدلة» لما في عالم بروست من أشياء جميلة عابرة. غير أنّ كتاب الآنسة بريه يختلف عن تلك الكتب. إنّه الكتاب المُرضي الوحيد الذي أعرف في إبلاغه القارئ، جدوى القيام بهذه الرحلة الطويلة وأيّ طريق معقّد متشابك ينبغي عليه أن يسلك، وماذا سيجد لدى نهاية سفرته. فالكتاب على هذا الاعتبار يبدو لي أعظم في القيمة من كثير من الكتب الأخرى التي ظهرت في السنوات الأخيرة متناولة بروست.

ليس أمراً مدركاً على الدوام، كما يبدو لي، مدى الخصوصية في بناءِ «بحثاً عن زمان مفقود». وليس معروفاً على نطاق واسع مقدار أهمية ذلك البناء الخاص لنظرة بروست في الحياة. يبدأ العمل كله براوي الرواية، وهو الآن رجل متقدم في السن، متأمّلاً ماضيه. وقد أخذ إلى الماضي فعلاً بواسطة واحد من أفعال الذاكرة اللا إرادية التي هي بوابات الواقع في منهج بروست. تُظهر لنا هذه الرحلة في الماضي، وهي رحلة تمثل الرواية الطويلة كلها فيما عدا القسم الأخير. كيف أنَّ الراوي مارسيل حقق كلّ مطامح الصبا من سفر ونجاح اجتماعي وعلاقات غرامية. طموحٌ واحد ظلّ بعيداً عن التحقيق. فقد أحسّ أنّه لن يكون كاتباً أبداً. غير أن هذا الرجل الذي يشيخ، ناظراً وراءه في الماضي لدى بداية الجزء الأول «من عند سوان» إنّما هو رجل بائسٌ محطّم الآمال. كلّ مطامحه التي تحققت ليست أكثر من فاكهة بحرية ميتة. حتى أمله اللا متحقق في أن يكون كاتباً لم يعد بعد الآن مهماً لأنّه لم يعد يؤمن بأنّ الفن مستودع الحقيقة.

على أنّه يحدث فجأة، وفي القسم الأخير من الرواية، أن ينقلب الموقف كله انقلاباً تاماً. فمارسيل وهو في طريقه إلى حفلة غيرمانت ينال كشفاً آخر من كشوفات الذاكرة اللا إرادية. وفي هذه المرة لا يدع الرؤيا تتلاشى بل يتابعها بذلك الجهد العقلي الحاد الذي يؤكّد بروست أنّه عنصر جوهريّ في الخيال الخلاق. وهناك يكتشف مارسيل الطبيعة الحقّة للعلاقة بين الفن والواقع وهناك يعلم أنّه سيكون كاتباً وأن هذا هو معنى كلّ ما تقدم من أمور.

إنه كتاب، كما تقول الآنسة بريه، من كتب الانتصار ورواية من روايات الإيمان. ومع ذلك فبسبب الرحلة الطويلة من العذاب واليأس والتحليل

الباهر للإخفاق في كلّ شيء آخر في الحياة التي تسبق تلك اللحظة الأخيرة الملأى بالبهجة. فإن الرواية غالباً ما يشار إليها على أنها عمل من أعمال الحزن والمرارة والحنين إلى الماضي. إن النتيجة التي توصل إليها فكر بروست هي في أعلى الدرجات من الأهمية ولكنها تحليل بالغ الحدّة في انتمائيته لبروست، بحيث يظلّ مفتوحاً لشيء كثير من النقد الفكري. على أنَّ البنيان الشكليّ البديع الذي تجسدت فيه رؤيا بروست يظل بلا ريب واحداً من أعظم إنجازات الفن الروائي، وإن إيضاح الآنسة بريه لهذا البنيان يبدو لي في كلّ نواحيه متسقاً مع العمل الفني العظيم الذي تقوم بتحليله. وأجد أكثر جوانب تحليلها إثارة بوجه خاص حديثها عن وجهتين من أكثر وجهات بروست التصاقاً به، وهما مع ذلك من أشدها هروباً عن الملاحظة.

أولاهما: التركيب الزماني، الذي يجب أن يُدرك من الإشارات والجمل المنفردة في الرواية. من الواضح أن كشف مارسيل الأخير يأتي بعد العودة الأصلية إلى الماضي، لدى بداية الجزء الأوّل من الرواية والذي اسمه «من عند سوان»... فبعد أية مدّة يأتي؟ وما مغزى الفاصل بينهما؟ هنا نجد الآنسة بريه قادرةً على تسليط الضوء تسليطاً خاصاً. أمّا ثانية الوجهتين المذكورتين آنفاً فتتعلق بصلة بروست براوي الرواية مارسيل. هنالك عدد كبير جداً من النقاد اكتفوا، كما تؤكد الآنسة بريه، بأن ينظروا إلى الشخصين على أنهما شخص واحد، أو على أية حال أن يقرؤوا من حياة بروست في الرواية، ثمّ يعودوا من الرواية إلى حياة بروست نفسه. إن الصلات بين الاثنين موجودة بالطبع وهي صلات كبيرة. ولكن التماثل التامّ بينهما يحرم المرء من أكثر جوانب معنى هذه الرواية جوهرية، كما أنَّ هذا التماثل المفترض يغفل واحداً من أعظم جوانب عبقرية بروست في البناء والتكوين. فأن نفترض

أنّ بروست ومارسيل كائنٌ واحدٌ يعني أن نفترض أن الروائي يشارك في الشكوك والعذابات التي لدى راوي الرواية. وكذلك يشترك معه في فقدان الإيمان بقوى الكتابة، التي تشكل البؤرة المركزية والمعنى لأكثر من ثلاثة أرباع الرواية كلها. ومع ذلك فعلى الرغم من التغييرات والإضافات التي تتناول الكثير من حكاية ألبيرتين، فإنّ الغرض الشامل والشكل الكُليّ للكتاب موجودان منذ البداية. إن الكشف الذي يغير حياة مارسيل قبل حفلة آل غيرمانت الأخيرة كشفٌ معروف لدى بروست منذ البداية، إذ نخطئ في فهم ذلك فإننا نخطئ الطريقة البارعة كلها التي وفقاً لها هيّأ بروست القارئ، طوال سفرة مارسيل البائسة، لهذه النتيجة الممتلئة بالفرح. إن وضع حلول الألغاز هذا، ولنسم تلك الروعة التكتيكية باسم شعبي، يتغلغل في الرواية برمتها، وكثير من القرّاء يجد في هذه الملغزات مصدراً للإثارة خلال التفاصيل الكامنة في الرواية فمن ذلك على سبيل المثال: ما هي الحياة الحقيقية لسان لو SAINT LOUP، أو ما هي طبيعة العلاقة بين مدام فيللا باريسيVILLE PARISIS، وبين المسيو دو نوربوا NORPOIS، ولكن يحدثُ مرةً أخرى أن يُغضّ النظر بحثاً في هذه التفاصيل، عن التهيئة الكلية المسيطرة على بناء الرواية العام. وهنا تخطط الآنسة بريه مرة أخرى التقدم في معالجة بروست لموضوعه الجوهري، البناء العام لروايته، تخطيطاً مُحِبّاً بالغ العناية والدقة والإضاءة وكما يحدث مع الشرّاح الجيدين فعلاً، فإنها تضيف في الحقيقة إلى نبرات الرواية نفسها شيئاً للقارئ وذلك بأن تكشف التغيرات التي تحدث فيها من حيث التوكيد والشد.

المعنى الشامل للرواية هو الموضوع المركزي في كتاب «مارسيل بروست والتخلص من الزمن» وإنني أؤكد هذا بقوة لأنه أمر أهمل كثيراً

من قبلِ النقاد. غير أنَّ «بحثاً عن زمان مفقود» عمل من أعمال روائيّ عظيم وعلى الرغم من وجود لحظات، خصوصاً في الأسيرة، يبتعد فيها عن الصدد فعلى الجملة ليست هنالك مواضيع في هذه الرواية، مهما تكن صغيرةً أو كبيرة، غير موصولة صلةً عضوية بالبناء الكلي. وتسعدنا الآنسة بريه في كثير من تعليقاتها على هذه المواضيع الداخلية. فهنالك خِداع الغلافات البشرية، وتوحّد الفرد خصوصاً، من يقع في الحب، وهذه المواضيع تقودها قدماً نحو بحث طبيعة شخوص بروست. وهي هنا كما أعتقد تقدّم شيئاً يثير الاهتمام بوجه خاص. فهي تقول أنَّ العلاقات البشرية لدى بروست مضحكةٌ على الدوام. إذ إنها على الدوام نتاج التناقض بين المشهد المنظور من داخل العلاقة، والمشهد الذي يختلف عنه اختلافاً تاماً إذ يكون من خارجها. وإني أجد من الصعوبة، بل ربما يكون من غير المريح، أنّ أتابعها في تطبيق وجهة نظرها هذه حتى بالنسبة لعلاقة مارسيل بجدّته كما تفعل هي، ومع ذلك فإنها تخلق في ذهني شكّاً باقياً حتى في هذا المجال المحاط بشيءٍ من القداسة.، وليس أقل سحراً معالجتها لرؤيا بورست بالنسبة للمجتمع والفن والطبيعة.

إن هذا الكتاب في حقيقة الأمر مصاحبٌ قيّمٌ جداً لقراءة رواية «بحثاً عن زمان مفقود»، ولي مقدمة تُقرأ من جانب من لم يعرفوا بروست بعد، كما أنه ليس دليلاً لتفاصيل «الموضة» والشخصيات أو الأماكن، وهو بوجه خاص ليس بديلاً يُغني عن قراءة بروست، أي نوعاً من الطرق الأقصر للحديث الأنيق حول أوديت وفرانسواز أو موريل، أنّه عمل يجب قراءته مع الرواية العظيمة كنوع من البوصلة التي تحدد الاتجاه وليس سوى القارئ العنيد من يعلن أنّه ليس بحاجة لمثل هذه البوصلة.

مدخل

لقد قيل على نحو فكهٍ أنّه ما من أحد نشر بمثل هذه الكثرة في الخمسينيات كمارسيل بروست. فمنذ أن كُتب هذا الكتاب نشر لبروست عملان مهمان جداً لم يُعرفا من قبل أحدهما، رواية «جان سانتوي» بتسعمائة صفحة في سنة 1952، وثانيهما مجموعة من المقالات بأربعمائة صفحة سميت «ضد سانت بوف» وذلك في سنة 1954، وبالإضافة إلى ذلك فقد نشر عدد ضخم من الرسائل الجديدة التي زادت ما على ما سبق من مراسلات كثيرة لبروست. وأهم هذه الرسائل بالتأكيد، تلك التي كتبها بروست إلى أمه، إذ جمعت من جانب البروفسور فيليب كولب ونشرت في سنة 1953 (منشورات بلون، باريس) ثمّ في سنة 1954 نُشرت الطبعة النقدية الأولى لرواية «بحثاً عن زمان مفقود» (مكتب اليليئاد). ليس من شك في أنَّ هذه المطبوعات التي نُشرت بعد وفاة بروست بمدّة طويلة قد أغنت معرفتنا ببروست إغناءً عظيماً وزادت من فهمنا لعمله.

كان النقاد على وجه العموم يقدّمون من قبل فَرَضيتين أولاهما أنَّ بروست أضاع السنوات بين 1896 حين نشر كتابه الأول «الملذّات والأيام» وبين سنة 1906 أو حواليها حينما شرعَ بكتابة روايته «بحثاً عن زمان مفقود»، والفرضية الثانية هي أنَّ بروست لم يُبْعد قط شطراً ممّا كتب بل أصرّ بدلاً من ذلك، وبلا تدقيق في بعض الأحيان، على أن يجد له مكاناً

ما في روايته الفخمة. وعلينا الآن أن نقرّ بخطأ هذين الافتراضين، لأن هذه المطبوعات الجديدة تبرهن لنا على أن بروست كان يعمل بانتظام عملاً دائباً خلال سنوات نضجه كلها. إذ ربما لم يكن هنالك مؤلف أقل منه ميلاً لنشر عمل يحكمُ عليه هو نفسه بأنه ناقصٌ أو ضعيف المستوى.

على أنّه لحسن حظ نقاده لم تتغير معتقدات بروست بشأن الفن والأدب والحياة، وفي الحق كلّ مدركاته الجوهرية على الرغم من إبانتها على نحو مطرد، تغيّراً جذرياً. تكشف كلّ من «جان سانتوي» و«ضد سانت بوف» عن مراحل في تطور ما كان سيكون عليه عمله الرئيس، ولكن «بحثاً عن زمان مفقود» هي التي تظل دون شك أكمل تعبير لما أراد بروست أن يقوله، كما أنها أكثر شيء كتبه بروست من حيث الكفاية الجمالية. وإن ناقدةً مثلي حزمت أمرها على دراسة «بحثاً عن زمان مفقود» وحدها كعمل فنيّ فريد ليُؤسفها أنَّ «جان سانتوي» و«ضد سانت بوف» لم يكونا متوفرين لإعانتها في سبيلها ولكن التعرف التالي على هذين العملين من أعمال الشباب يبين بوضوح أنهما لا ينسفان بل يؤكدان ما يقوله بروست بسيطرة أكبر بلا حدود في روايته العظمى.

جيرمن بريه

1955

الفصل الأول

العالم البروستي

«كنت منذ زمنٍ طويل معتاداً على الذهاب إلى فراشي مُبكراً» ابتداءً من هذه الجملة الأولى في رواية بروست يجد القارئ نفسه منجرفاً في البحث عما لا يدري ما هو، يَسحَرهُ صوتُ الـ«أنا» الذي يغريه بالمضي عبر الطرق الملتوية لنهر النسيان الداخلي. إنّ «بحثاً عن زمان مفقود» برمتها معروضة عبر الحوار الذاتي (النجوى) الطويل، الذي يكاد أن يُكتم والذي يُقدمه ضمير الـ«أنا». يقدم الراوي نفسه أول الأمر في غرفة نومه المنعزلة المحاطة بالعتمة، رجلاً برمائياً يبرز من التخوم المتراجعة التي تقع بين النوم واليقظة. والمجتمع الباهر الهشّ الذي تحييه روايته سيكون دائماً مغسولاً بتلك العَتمة. وبين حين وحين، من أعماق النوم، يستدعي الراوي صورة أو شعوراً يبدو أنهما آتيان من الماضي السحيق. من هذه الولادة الليلية على حوافي النوم يُبقي العالم البروستي على الجو اللا حقيقي، الباعث بصورة غامضة على القلق والتهديد، الذين تنطوي عليهما تلك الحدائق والقصور السحرية المنبثقة في الحكايات الخرافية من قلب الظلام أو من باطن غاية غريبة. إنّه جوّ يؤكد تفاهة العالم التي لا شفاء منها باسطاً عليها شاعريته.

يعود موضوع غرفة النوم كاللحن المعاود، وكل ديكور يُبنى أمام أعيننا ثمّ يختفي فاسحاً للديكور الذي يليه المجال، بينما ننتقل نحن من تلك الليلة الأولى في كومبراي إلى الشانزليزيه إلى غرفة جلوس مدام سوان، إلى طريق الأكاسيا إلى بالبيك وثانسونفيل حتى نعود في النهاية إلى باريس. وموضع غرفة النوم الذي يسبق الديكور وغالباً ما يخلقه يظلّ مشدوداً، كما في الصفحات الافتتاحية من الرواية، إلى عالم الليل الداخلي والخارجي. إنّه مدىً رحيب لا يُتذكر حيث الزمن لا وجود له. هنالك سيختفي العالم البروستي محمولاً إلى نوعين من الموت، نسيان الماضي وفراغ المستقبل، وذلك إمّحاءٌ تنبئ عنه الدمى المضحكة المأساوية في حفلة استقبال آل غيرمانت لدى نهاية الرواية.

يهب حضور هذه الغرف المتلاحقة ومعها الليل وحدةٌ للذكريات المتقطعة التي يسجلها الراوي. غير أن الوحدة الأعمق في الكتاب وهي مشكلة من عناصر متضادة، تكمن في الاستمرارية الأخّاذة للصوت المتوحّد الملحاح الذي يُخلق عبر تلك الليلة عالماً برمته. إن وقوع الصوت البشري المتوحد في البداية مع الليل يطرح لغزاً هو في الصميم من رواية «بحثاً عن زمان مفقود» وهذا اللغز: ما قيمة المدى القصير لحياة إنسان عندما تخرج من فراغ الماضي والمستقبل؟ وبعد بحث طويل هو تجوال لا هدف له أكثر منه بحثاً، يستشعر راوي بروست حدساً مفاجئاً في داخل طبيعة الوجود الإنساني. يصبح واعياً للحقيقة الرائعة للحياة، حياته هو، لحياة فريدة وغير قابلة للاستبدال وهي على وشك أن تنتهي. إنها نوعية هذه الحياة، ذلك ما يحاول بروست أن يعيد امتلاكه في روايته.

إنّ الكتاب الذي فكر به لهذا الغرض والذي لم يستطع أن يحققه كاملاً

إنّما هو كتاب قصد عامداً أن يكون معقداً متشابكاً. وما كان يكون من السهل إدراك خطوطه العريضة حتى لو لم تكن محتجبة جزئياً وراء تراكم الصفحات التي كان يضيفها بغير انقطاع. يبدأ الكتاب بالتشكل فقط لدى نهاية نمو بطيء وطويل لا يبدو أنه يتحرك وفقاً لأية خطة مسبقة. كلّ مقطع يُقرأ أول الأمر من أجل ذاته، من ذلك على سبيل المثال، حكاية كعك المادلين الذي يُحيي عالم كومبراي الملتمع، وهو مقطع غالباً ما أفرد بذاته ونال الشروح الطوال. على أنَّ البعد الثالث الذي لا يوضّح حكاية الراوي، والعالم الذي يدخل فيه فقط، وإنّما الطريقة التي أنشأ بروست بها تلك الحكاية، هذا البعد لا يتضح إلّا عند ختام هذا العمل الضخم.

عالم بروست من الثراء والسعة في مادته بحيث إن القارئ يتلمس طريقه بمشقة خلال دروب لا تحصى، وهي تتقاطع في هذه القصة، إن كون القارئ غالباً ما يكون في خطر من أن يفقد طريقة بفعل الفنتازيا والتأملات التي قد تبعثها الموضوعات العديدة، هو ما يفسر دون شك السبب في أنَّ عديداً من الكُتّاب يستخرجون واحداً من هذه المواضيع المنعزلة، شبه الفلسفية، أو الميتافيزيقية أو السايكولوجية أو الجمالية، ليعاملوه كياناً مستقلاً كما لو كان بالضبط غير مُدرك من جانب بروست على أنه واحد من بين كثير من عناصر العالم الأدبي المتخيل. في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» خلق بروست ثلاثة فنانين عظاماً، فانتوي ويبرغوت وايلسنير، وفناناً في المستقبل هو راوي القصة وعدداً من أشباه الفنانين: سوان وشارلو وبلوخ وسكي وزوج أندريه وآخرين... ولكنه لم يخلق فيلسوفاً. وعندما يظهر لمرة واحدة فقط فيلسوف (النرويجي على طاولة فردوران في داسبيلير) فإنه يبدو شخصيةً عرضية مسلية لا فيلسوفاً. أبان

بروست في كتاباته كلها بجلاء ووفرة ما الذي يعتبره هو الدور الأساسي لأيّ عمل فني: إنه الإدراك المباشر لتجربة ما وإيصالها، على أن نوعية هذه التجربة لا تخضع للتحليل. إن نوعية التجربة تترجم في العمل الفني الذي تبرز منه في العلاقات الجديدة التي يكونها الفنان بين العناصر التي يتشكّل منها عمله. وعليه فإن العمل الفني هو بالنسبة للفنان وثيقة وبالنسبة للجمهور كشف... وليس له مقابل ولا مشابه. في مجال الجماليات يكون تركيبه عقلياً، ولكن معناه قابل للإيصال المباشر بمعنى أنّه ينقل المجموع العام لتجربة ما لا يستطيع الفكر المنطقي أن ينجح إلّا بالتعبير عنها جزئياً.

ليس هذا الإدراك للفن خاصاً ببروست. إنه يربطه ببودلير، على سبيل المثال، وفي هذا المجال يمكننا أن نقارنه ببرغسون. غير أن بروست يِهب هذا المفهوم شموليةً أكبر. فهو يطبقه على الفنون كلها: من أوضعها مثل فن الطبخ الذي هو مهارة فرانسواز الخاصة، والفن الذي هو أكثر عبثاً مثل فن الأناقة الذي تُبدع في ذوقه دي غيرمانت، والفن الذي هو أكثر زوالاً مثل فن الممثلة العظيمة بيرما. ويعتقد بروست أيضاً أن الأعمال الفنية تبرهن على أنّ في حياة كلّ إنسان مستوىً يكون بموجبه مجرى الحياة الجوهري في الصلة مع العالم هو بحدّ ذاته فناً. وعلى هذا المستوى فنحن قد نحيا «حياة لا خيال فيها» أو «حياة شعرية» في «أصقاع سحرية». إن صلتنا بالعالم تعطينا معرفة ولكنها معرفة تظل بعيدة عن أن يصل إليها الذكاء ولذلك فهي تهرب منا، و«الأصقاع السحرية» تظل غير مرئية ومفقودة وغير معبر عنها. ولما كانت كلّ الحياة التي على هذا المستوى خلقاً وإبداعاً، فلا تستطيع أن تجد صورة ولا فكرة جاهزة للتعبير عنها، لأن الجاهز هو الضد من «الّذي لا يمكن تصوره» وحينما نكون على نحو غامض «نحيا هذه الحياة التي لا

يمكن تصورها» وهي جوهر كلّ وجود فردي فإننا نحصل شيئاً فشيئاً على «عادة إعطاء ما تشعر به تعبيراً يختلف اختلافاً عظيماً عن تجربتنا الفعلية له، ثمّ ننظر إليه بعد وقت قصير على أنّه الحقيقة ذاتها». وعلى ذلك، وفقاً لبروست، فنحن نناى عن تجربتنا الخاصة بالحياة بسبب كسلنا الذهني، وبسبب انعدام الدقة لما يقابل التجربة من كلمات نستعملها. ونحن نُفسد طبيعة التجربة الشخصية إفساداً كاملاً بحيث إننا بمضي الزمن نجد أنَّ «أفكارنا وحيواتنا تتشكل ضمن سلسلة من كلّ التعابير غير الدقيقة بحيث لا يتبقى شيء ممّا كنا قد أحسسنا به فعلاً».

يستبدل كلّ فرد حقيقة تجربته بأساطير كلامية، ويبعد فهمه للحياة أكثر فأكثر عما يشعر به فعلاً. فهنالك انفصام تام بين حياته كما يفكر فيها وحياته كما يعيشها. والعمل الفني وحده هو القادر على كشف الطبيعة المزورة الملتبسة لهذا الاستبدال. فالعمل الفني ليس هروباً ولا تحلية أو تزويقاً كما أنّه ليس طموحاً نحو شيء آخر، ولكنه ببساطة دقّة اللغة، والتعبير عن الخاصية الفعلية لصلة فردٍ ما بالعالم الذي يحيا فيه، ولما كانت هذه الصلة تختلف في النوعية لدى كلّ منا فإنها تهب لكل منا قيمة فريدة. هنالك عدد من الأعمال الفنية الممكنة، وعدد من التعابير الممكنة عن الخاصية الفعلية للبشر، على قدر ما هنالك من حيواتٍ بشرية. وفي إعادة الحياة هذه بواسطة الفن يمنح بروست دوراً مهما للعقل إذا كانت هنالك إرادة أصيلة للتخلص من التكوينات والتراكيب الجاهزة. على العقل أن يلاحظ الحقائق الأساسية التي لا يمكن التنبؤ بها في الخبرة الفردية مُدركاً لمعناها مُزيحاً عنها الكلمات المستهلكة وبالتالي الأفكار المستهلكة التي تتقنع بها. كما أنَّ على الفكر أن يتهيمن

على تحوّل تجربة الفنان إلى عمل فني، فهو الذي يختار وسائل التعبير والأشكال التي يمكن لهذه التجربة أن تُنقل بواسطتها.

حينما يسلي بروست نفسه في تمارينه ومعارضاته بصياغة أسلوب معين فإنه يشير إلى الكيفية التي بموجبها يتخذ العقل طريقاً يعود به إلى التجربة الأصلية التي تكمن وراء العمل الفني. يستطيع العقل أن يحدد العلاقات التي تحكم ترتيب العمل الفني لأن العقل هو الذي أنشأ هذه العلاقات. وعلى ذلك فعندما يتأمّل الراوي واحدةً من لوحات الرسام إيلستير نراه يفهم أن إيلستير إذ يرسم الأرض بلغة البحر، والبحر بلغة الأرض، فقد كان يعبر عن أمر خصوصي: ذلك هو رؤياه بشأن الوحدة التي تربط على الشاطئ النورماندي، عنصرين هما الماء والأرض، وإنهما عنصران منفصلان بصورة اعتيادية في أفكارنا ومن تحليله للوحة إيلستير ينال الراوي بدوره مجالاً للنفاذ إلى رؤيا إيلستيرالي التي كانت ستظل غير مفهومة عنده لو لم يقم بذلك. إنه يفهم أنَّ قيمتها الإبداعية تكمن في دقتها وضبطها. فالعمل الفني بسبب ترتيبه ذاته فعلٌ واع من أفعال العقل، فهو الوسيلة التي بواسطتها يستطيع المرء أن يحصل على معرفة لما يدعوه بروست بحياة «عيشت بحقّ حياة حقيقية» وهي ليست حياة استثنائية أو فائقة ولكنها حياة اعتيادية يومية. وهذه الحياة الاعتيادية التي نحياها تظل مجهولة لدينا بسبب أنَّ اقترابنا العقلي المعتاد منها بوجه عام وكلماتنا اليومية بشأنها ليسا على درجة من الإتقان الكافي للتعبير عنها.

هذا هو السبب في أنَّ البناء المتشابك في «بحثاً عن زمان مفقود» هو بحد ذاته ذو أهمية قصوى لأنه بواسطة بنائه، أكثر من التحليل الذي يصاحبه والذي يفسره تفسيراً جزئياً فقط، يستطاع الإحاطة بطبيعة الرؤيا

البروستيّة. وإن هذه الرؤيا البروستية لنفسر السبب في أنَّ بروست كان يجد نفسه مرغماً على تعديل شكل الرواية تعديلاً كبيراً.

تثير الجملة الأولى في الرواية مسألة هوية «ضمير الأنا» الذي هو الراوي، والذي يعطيه بروست مرتين فقط، كما لو كان ذلك سهواً، اسمه الشخصي: مارسيل. إن رواية «بحثاً عن زمان مفقود» مرتبطة بحياة مؤلفها ارتباطاً شديداً بحيث إن كلّ الأحداث التي تذكرها تقريباً تنطلق من حوادث واقعية في حياة بروست نفسه. فليس من غير الطبيعي إذاً لدى كثير من القرّاء أن يُشكّل بروست وراويه الشخصية نفسها، فقليل من المؤلفين صاروا شخصياتٍ في عوالمهم الخيالية بمثل هذه الدرجة العظمى من الظهور. وكون هذا الالتباس بين المؤلف والشخصية الروائية موجوداً، أمرٌ يظهر من كثير من المقالات التي كُرست إمّا للرجل الحقيقي أو للشخصية الخيالية وغالباً ما نُظر إلى بروست على أنه عين الـ«أنا» المتحدث في الرواية كما لو أنَّ غايته كانت أن يكتب سيرة ذاتية تماماً. لا جدال في أن بروست حاضر في شخص الراوي، في شخصية مارسيل وفي الحكاية التي «يعطيها» له معاً، حيث يستعير بكثرة من حياته الخاصة. والتحليل اللا منتهي الذي يغرق الراوي نفسه فيه هو أيضاً موروث من بروست بشكل واضح. غير أنه يظل أمراً صحيحاً مع كلّ هذا التماثل أنَّ جزءاً عظيماً من خبرة بروست يتجاوز خبرة راويه، وهذا الجزء يتجسد في الشخصيات العديدة الأخرى. إن حضور بروست يعلو على «ضمير الأنا» ويخترق على نحو صميميّ بقية أنحاء القصة إضافة إليه. وزيادة على ذلك فإن بروست يسيطر على عالمه من علوٍّ أعظم من العلو الذي يكون فيه راويه وهو في تأملاته الذاتية. فضمير المتكلم ليس أكثر من فرد بين الأفراد الآخرين، وإنه

بروست الذي يخلق القوة الدافعة المحركة لعالم الراوي. وضمير المتكلم لا يستطيع أكثر من ملاحظتها والخضوع لها ومحاولة فهمها.

وفي وقت ما فكّر بروست أن يسرد الحكاية كلها سرداً موضوعياً، مستخدماً الشخص الثالث كما فعل في القسم المدعو «حب سوان» وعلى ذلك فإن استخدامه لضمير المتكلم كان نتيجة اختيار جماليّ واعٍ وليس برهاناً على أنّه كان يعتبر عمله نوعاً من الاعتراف أو السيرة الذاتية. يُقال أن بروست قال لجيد ذات مرة «تستطيع أن تقول كلّ شيء شريطة ألّا تقول أنا مطلقاً». ولما كانت رواية بروست برمتها تروي «الأنا» فقد يبدو في الظاهر أنَّ هنالك تناقضاً ولكن جيد كان يتحدث لبروست عن سيرته الذاتية هو «إذا لم تمت البذرة» وإن تعليق بروست يتناول فنّ السيرة الذاتية عينه.

على الرغم من أنّه في «بحثاً عن زمان مفقود» لا يعزو بروست بصورة مباشرة إلى «الأنا المتكلم» شهوات سدوم وعموره، فإن «الأنا» مع ذلك موصول صلة وثيقة بهذين العالمين، ومن خلاله كشخصية ذات استقلال ذاتي في راوي الرواية، لنكتشف هذه الشهوات ليس من خلال بروست بوصفه مؤلفاً لسيرته الذاتية. من الخطر إذاً أن نضع اسم بروست مكان ضمير المتكلم «الأنا» محاولين تفسير شخصية بروست عن طريق الاستعارة بصورة حرّة من شخصية الراوي هنالك مقاطع معينة كتبها بروست لدى نهاية حياته، وأدخلها في نص الرواية، خصوصاً ذلك الفصل الكامل من الجزء الأخير المسمى بـ «الزَّمان المستعاد الذي يبدو أنَّ بروست، وقد ألح عليه الإحساس بالموت القريب قد ترك الراوي ليتحدث باسمه الشخصي مباشرة. على أنّه ليس من اليسير أن نفصل ما يأتي تحت ستار «الأنا» مباشرة

من بروست، وما يأتي بصورة غير مباشرة منه إلى راويه، كما يفعل بالنسبة لسوان وإيلستير أو الأشخاص الآخرين. وهذا الالتباس موجود في النصّ نفسه لأن بروست يتحدث أحياناً من خلال الراوي، ولكن الراوي أحياناً يتحدث عن نفسه وحدها. وإذ قمنا أول الأمر بفحص دقيق لرواية بروست وحياته معالجين إياهما ككيانين مستقلين. فإنهما في النهاية يُلقيان أحدهما على الآخر ضوءاً أكثر، كما أنَّ كُلّاً منهما يُستطاع فهمه على نحو أجود.

على الرغم من صحة ولنا إن رؤيا بروست وطبيعة العالم الذي خلقته يمكن فهمهما أفضل فهم عبر تحليل بناء «بحثاً عن زمان مفقود»، فإنه لا يقل صحة عن ذلك أنّ للرواية هذه تاريخاً يلقي ضوءاً عظيماً على بعض الجوانب المركبة فيها. إن حكايتها فريدة وهي تطرح في الوقت نفسه مشكلات نصوصية نادرة في عمل معاصر. والقارئ غير المُلمّ بالوقائع يغامر بأن يُسيء فهم الرواية وطرائق بروست الخاصة بالإنشاء ومعنى عالمه ذاته وما الذي حاول أن يعبر عنه.

ينبغي أن نتذكر قبل كلّ شيء إن روايته لم تُكمل في الحقيقة، على الرغم من أن بروست كتب كلمة «انتهى» في ختام مسودته. حين مات في سنة 1922 كان ما يزال يصحح المسودات المطبوعة للجزء المسمى «السجينة» وكان يُعيد كتابة الجزء الذي يليه، والمسمى «ألبيرتين المختفية» وكان أيضاً يعمل دون انقطاع في بعض المذكرات، وقد كتبت بالخط اليدوي ولا تكاد تقرأ. وإن ثلث روايته الهائلة قد نُشر بعد وفاته. وللمرء أن يتأمل مصير هذا النصّ الذي يشكل ثلث الكتاب لو أنَّ بروست ظلّ حياً؟ وبين المذكرات والملاحظات هنالك واحدة على سبيل المثال تحتوي على حكاية كاملة حول مكوث الراوي في البندقية،

وهي قصة لم تتضمنها الرواية. لدى بداية حكايته نراه يذكرها وعند نهاية الكتاب تقع فعلاً حكاية في البندقية، ولكن بالقياس إلى الأهمية المعطاة لهذه المدينة في بقية الرواية تبدو هذه الحكاية معالجة بصورة عاجلة جداً. ويبدو أن الحكاية بشكلها الراهن إنّما هي مسودة، وهي مسودة متقدمة، ولكنها ليست المسودة النهائية التي كانت في ذهن بروست. فلو أنَّ بروست عاش... أكان سيعطي لهذا المقطع أهمية أكبر؟ وعلى أيّ حال فإن هذا القسم من الرواية برمته ينال إيضاحاً من ملاحظاته التي تظهر مقتطفات منها بين حين وحين في مختلف المجلات الأدبية.

ولكن، أكان بروست سيُنهي روايته فعلاً؟ في سنة 1913 نشرت دار غراسيه «من عند سوان وهو الجزء الأول من ثلاثة مجلدات وصلت معاً إلى (1500) صفحة، ولكن بين 1914 و1922 أضاف إلى الأجزاء الثانية والثالثة التي اعتبرها منتهية في سنة 1913 حوالي ألفين وخمسمائة صفحة أخرى، فصارت الرواية ثلاثة أضعاف ما سبق حجماً، وخلال تلك السنوات أضاف لخطته الأصلية حكاية كاملة تتناول حب الراوي لألبيرتين وهي واحدة من «الفتيات المتحلّيات بالورود» ذلك الحب الذي يبدأ في القسم الثاني من «تحت ظلّ الفتيات المزهرات». إن هذه الحكاية تدخل ضمن نصّ «من جانب غيرمانت» وتظهر فجأة في عمق حاد للصورة لدى نهاية «سدوم وعمورة» وفي «السجينة» وفي «ألبيرتين المختفية» وتسيطر على كلّ المواضيع الأخرى. من أجل أن يجسد هذا الموضوع في داخل الرواية قام بروست بإجراء عديد من التعديلات في النصّ. وعند قراءتنا الدقيقة «من عند سوان» يمكننا أن نرى أنّ بروست سبق له أن قام بإعادة الكتابة والتوسع في النصّ، على الرغم من أنّه لم يعدل هذا المجلد الأول

بعد نشره. وعلى الرغم من أنّه أضاف إلى نص المجلدات الأخرى بعد سنة 1913 فلا يبدو أنَّ هنالك تغييراً مهماً في عاداته في العمل.

تعطي واحدة من ملاحظاته المنشورة في نسيان سنة 1945 من جانب مجلة «الطاولة المستديرة» تفصيلاً دقيقاً حول الكيفية التي كان بروست يعمل بها على مسودّاته قبل سنة 1913 بمدة طويلة. والملاحظات تحتوي، في صفحات مكتوبة كتابة بديعة، تخطيطاً أوّلياً لذلك القسم من «من عند سوان» الذي يصف الاتجاهين المتناوبين المتّخذين من جانب أسرة الراوي في مسيرتها أيام الأحد، نحو كلّ من آل غيرمانت وميزيكليز NESEGLISE... إلى جانب هذا الموضوع الجغرافي أساساً يربط الرواية سلسلةٌ كاملة من المواضيع الأخرى، مثل إيقاعات حياته العاطفية ودور الأدب في اكتشافه لـ «شاعرية المناظر الطبيعية»، وهذه الكشوفات تقوم على مهل بتثقيف الراوي روحياً، كما أنَّ اكتشافاته الداخلية تظل موصولة في ذاكرته بواحد أو بآخر من هذين المكانين. ويتذكر التابع الداخلي لِمَ يكاد أن يكون «مواسم» فيزيقية... عذاب المساء، وبهجة الظهيرة، ثمّ موت عمته ليوني والمشيات المتوحدة الباعثة على النشاط في الريف خلال الخريف.

المواضيع البروستية الكبرى كلها هنا مجتمعةً في بضع صحفات، ومطوّرةً وفقاً لخطة لم تُرفض أو تعدل جذرياً، ففي «من عند سوان» ومن كلّ حادثة في الرواية يدخل بروست أيضاً عناصر جديدة إمّا عن طريق تداعي الأفكار أو من أجل التهيّؤ لتطورات مستقبله. ولكن في الملاحظات يكون المقطع متجهاً نحو هدفٍ معين لا مقدّماً وفقاً لإيقاع الذكريات فقط. إنه هنا والآن فعل وعمل... والتطور، برمته، المتعلق بالريف المحيط

بميزيكليز وغيرمانت مع الدروس التي يتعلمها الراوي هناك إنّما يُنسج بعناية بغية أن يوصل إلى كشفٍ مهم. والراوي يقول:

«من هذه الجولات المتوحّدة التي كنت أقوم بها في الخريف باتجاه ميزيكليز، يؤرِّخ واحدٌ من القوانين الثابتة في حياتي الروحية» و«القانون الثابت» الذي يكتشفه الراوي هو أنَّ صوراً معينة يتذكرها تحمل معنىً خاصاً عنده. ثمّ تأتي بعد ذلك تجربة معروفة لكل قارئ لبروست: رحلة القطار، والعمال الذين يدقّون المسامير. «كان ذلك وقت الشاي، وجاء معلمي بالصحون من أجل كعكاتنا... وقد كنت أخرق إذ رميت بشوكتي التي أخذت ترنّ بضجيج فوق الصحن... وأعطاني صوتُ الشوكة التي تضرب الصحن إحساساً مفاجئاً بالحرارة والعطش والصيف والنهر... ورحلةٌ بعثت فيّ النشوة».

«مشيت خائفاً، كما لو كنت أحمل شيئاً ثميناً، مشحوناً برسالة أهمّ مني عليّ أن أنجزها. وبعد ذلك أستطيع أن أموت. أحسست أنني أحيا فوق نفسي في حقيقة شعريّة ولدت من التقاء لحظة حاضرة بلحظة ماضية، وكانت على نحو ما وراء الزمن والفرد، وإن ما يمكن أن يحدث لي في الزَّمان لا يهم كثيراً، شريطة أنّ الحقيقة المتعالية على الزمن، التي كنت في تلك اللحظة وعاءها المتلاشي فرحاً، توضع بصورة أمينة في صفحاتٍ تدوم».

إن السعادة التي أثارها هذا الإحساس تبعث كويكفيل Querqueville التي ستكون بالبيك BALBEC في الرواية. وهناك إذ يُشمّ «عطر الصابون الجديد» والشمس، والحقيبة... «والفراش المنقوش بأغطيته الناعمة» يدرك أن الأصباح العديدة التي يُذكّر بها هذا العطر فيها «نوع من الوجود

الجماعي، دائم، وأكثر حقيقة منها، ومتعالٍ على الزمن... يثير فينا، من أجل أن نتمتع به، كياناً يهرب من الزَّمان، يعيش فوق الحاضر والماضي... شاعراً» وينتهي المقطع بوصف الفرح الذي تهبه هذه الروائح للشعراء:

«إنها تحقق حتى أكثر من ذلك الإيمان الذي يهِبُ أملاً بامتلاك روح خالدة، لأنها تهبنا إحساساً بنسبية الزمن، بالإيمان المباشر به، وباعتبارها جواهر خالدة، فإنها تثير فينا على الفور روحاً خالدة تستطيع أن تتمتع بها وتحظى بالتلذذ البالغ بواسطتها. وهذه اللحظات التي تكون خلالها أرواحنا أعلى من الزمن وأعلى من مجرى الأحداث هي اللحظات الوحيدة التي نكون فيها سعداء».

هذا الموضوع الذي بنيت حوله رواية «بحثاً عن زمان مفقود» والموضوع الذي يتطور بكامل قوته لدى نهاية «الزَّمان المستعاد»، حينما يكتشف الراوي مهمته بواسطة ومضة كشف. إن هذا الكشف الذي يتوصل إليه فرحاً ينبع من الذاكرة اللا واعية لدى الراوي، ويضمن له انتصاره على الزَّمان وعلى الموت لأنه يكشف له عالم «الجواهر الخالدة» التي يكون هو وعاءً لها.

ومهما تكن أهمية التبديلات التي أجراها بروست على نص الرواية بين السنوات 1914 و1922، فإنها تظل في الخط الاعتيادي لمجرى تطور الرواية منذ بدء التفكير بها، ويبدو أنّه يذهب بعيداً في ماضي حياة بروست حتى نهاية شكلها لدى موته. وعلى أية حال فإنه حتى في الجزء المسمى بـ «من عند سوان»، وكذلك بعده على نحو أكثر تمايزاً، تقدم هذه التغييرات بعضاً من التناقضات في النصّ، والتنويعات في تسلسل الأحداث وإعادات غير مشعور بها. وهي تفسر الغموض النحويّ في بعض المقاطع

التي حين يُقدّم فيها بروست حكاية ما عن طريق التداعي، فإنه يترك فراغاً بين الفقرات الجديدة التي يضيفها والجملة السابقة. ومن هذه الناحية فإن الجزء الأخير المسمى «الزمن المستعاد» مرتبك على نحو خاص، ذلك لأن بروست لم يكن لديه الوقت الكافي لكي يربط العناصر المختلفة في نصه. ومثالاً على ذلك نرى في نهاية الفصل الأول من «الزمن المستعاد» أن الراوي يعزم على هجران المجتمع من أجل أن يعتزل في مصح نراه في الفصل الثالث من هذا الجزء يخرج منه إلى باريس «بعد ستِ عشرة سنة» وفي الفصل الثاني يحدثنا الراوي عن إقامة في باريس سنة 1916، كما نجد إشارات مقتضبة عن السنوات 1914 و1918 و1919 ويبدأ الفصل الثالث «لم يعد في مقدور مصحّي الجديد الذي التجأت إليه في ذلك الحين، أن يعينني أكثر ممّا فعل الأول، وقد مضى وقت طويل منذ أن تركته». والعالم الذي يعود إليه الراوي يتصل اتصالاً مباشراً بعالم تانسونفيل في الفصل الأول على الرغم ممّا في نهايته من إشارات للحرب. وسنوات الحرب في الفصل الثاني تدخل في ذلك «الوقت الطويل» في تلك السنوات الست عشرة، وليس هنالك من رابطة، ثمّ إنها تقوّض التتابع الزمني في الكتاب. وهناك تغيرات من جميع الأصناف ذات أهمية تزيد أو تنقص عن تلك، ولكنها أخطاء واضحة، ويمكننا العثور عليها خلال النصّ برمته. إن تاريخ تأليف الرواية ونشرها يفسران كيف حدثت مثل هذه الأخطاء ومن الخطأ أن نحاول تسويغها من وجهة النظر الجمالية. غير أن أهميتها محدودة ولا يمكن المبالغة فيها إلّا إذا فُهمت فهماً مغلوطاً، وبروست نفسه وهو الذي كان يصرّ على قيمة الأعمال العظيمة الناقصة التي ظلت، كما ظل عمله، في معمل إنشائها ولو جزئياً، لم يشعر قط أنه أجرى تغييراً جوهرياً في بناء

روايته... حتى ولو أنّه لم يستطع أن يتمّها بل على العكس من ذلك نراه في مراسلاته يؤكد على الوحدة والدقة اللتين تميزان تكوين عمله بصورة عامة. وإذ نعرف نظريات بروست الجمالية فإن المرء يكون غريباً لو كان غير ذلك.

«بحثاً عن زمان مفقود» إنّما هي حكاية حياة الراوي يرويها متذكراً. وعلى الرغم من أنها تكاد تبدو دفاعاً عن النفس، فإن حياته هي بالفعل انتصار حقيقي. فحين كان طفلاً كان يحلم بإنجازات معينة مستقبلية محددة: فهو يريد أن يذهب إلى بالبيك وإلى البندقية وأن يتعرف إلى أسرة سوان وآل غيرمانت وأن تحبه امرأة بل نساء عديدات في جوّ من الرومانسية، وفي النهاية نراه يحتضن حلماً غامضاً طموحاً هو أن يصير كاتباً عظيماً. وحياته تشبه لعبة الورق السوليتر (التي يلعبها الإنسان بمفرده) عندما تسقط الأوراق واحدة واحدة مشكلة في النهاية تركيباً يجعل اللعبة تنتهي بنجاح فعندما تمضي السنوات نرى الأحلام هذه تحقق واحداً بعد الآخر، فإنه يصادق أسرة سوان صداقة حميمية، وفي بالبيك يلتقي بزمرة من الفتيات اللواتي يمنحنه جميعهن شيئاً من الوصال في هذا الجو الغارق في الرومانسية. ويدخل عالم آل غيرمانت ويمتلك واحدة من فتيات بالبيك امتلاكاً كاملاً إلى حدّ يمكنه من إبقائها أسيرة لمدة معينة من الزمن في شقته ثمّ يذهب إلى البندقية... وبعد هذا، وعندما تقع آخر ورقة ويتحقق النصر النهائي نراه يصل إلى غايته الإشكالية العظمى: إذ يكتشف أنّ لديه مهنةً حقيقية هي كونه كاتباً.

وحوله من جميع الاتجاهات تتراكم النجاحات، فهنالك النجاحات الاجتماعيّة لكلّ من أوديت وجيلبيرت ومدام فردوران وليغراندان وبلوخ

وكثيرين آخرين، والنجاحات المهنية لكل من برشو وكوتار وراشيل، والنجاحات الفنية لكلّ من فانتبي وبيرغوت وإيلسيتر، ومن هذه الجهة تختلف رواية «بحثاً عن زمان مفقود» اختلافاً أساسياً عن رواية فلوبير «التربية العاطفية» ذلك لأن عالم «بحثاً عن زمان مفقود» لا يسكنه المُخفقون والضعاف وذوو الشخصيات المتمردة أمثال فيرتر ورينيه وتشايلد هارولد والآخرين الذين لا يتلاءمون مع الحياة فينكرونها على أنها ناقصة غير وافية.

يروي الراوي قصة حياة شابٍ ميسور حسّاس ينتقل بدافع من الفضول العظيم والمتعة أول الأمر بين الحلقات الاجتماعيّة الباريسية في باريس. الملتمعة الأنيقة التي ازدهرت بشكل خاص في ربع القرن السابق للحرب العالمية الأولى. وهو يحدثنا عن اهتماماته وزياراته والشاي الذي يشربه والعشاء والولائم والمسرحيات التي يشهدها، ورحلاته الوحيدة هي السفرات الفصليّة التي تأخذه من باريس في الشتاء إلى كومبراي في الربيع، نراه يمكث في الرغان أوتيل (الفندق الكبير) في بالبيك على شاطئ النورماندي جوار الإقليم المحتشد بالقصور التاريخية. ولا نراه يقوم إلّا برحلة واحدة أطول من تلك الرحلات وهي رحلةٌ مريحة إلى البندقية، المدينة الكلاسيكية في عالمه.

كان في البيت محاطاً بحبّ امرأتين وحنانهما، وكان عندهما بؤرة الاهتمام والرعاية، وهاتان المرأتان هما أمّه وجدته، فهما تعبدانه وحنوّهما عليه الذي لا يكلّ ممتزج بالقلق على صحته المرهفة. كان يعيش في جوّ المشتل الزجاجي. تخدمه في الليل والنهار خادمة لا تعيا هي فرانسواز، تلك العبدة المطيعة لكل رغباته. وفيما خلا سيلُ النجاحات الاجتماعيّة

ليس هنالك سوى القليل ممّا يحدث له: موت جدته، وفترة من الغيرة العارمة التي تثيرها لديه امرأة هي ألبيرتين والتي تموت بدورها، ومرضه الملازم له على الدوام والذي يُكرهه في النهاية على الانسحاب إلى مصحّ. ويترك المصح ثلاث مرات: في سنة 1914 ثمّ في سنة 1916 وأخيراً يتركه نهائياً بعد مضي ست عشرة سنة من دخوله الأوّل إليه. ولدى خروجه الأخير من المصحّ وحضوره لآخر دعوة في المجتمع يكتشف مهمته ككاتب. وقصته ولو أنها بالكاد تشكل حكاية على الإطلاق، تحتوي في طيّاتها رغم ذلك على عالم كامل. فإنها لا تشتمل على رواية واحدة بل على عدة روايات متوازية أو متلاحقة، وهي كلها تبدو ضئيلة بالقياس إلى المغامرة الأعظم إثارة بينها جميعاً: حياة هذا الرجل وهي تعود إليه بكاملها حينما يُعيد الاكتشاف بالصدفة أنها محفوظة برمتها من غير نقصان في ذاكرته.

يمّيز الراوي بين مرحلتين من مراحل حياته التي عاشها، الأولى المرحلة الطويلة التي تحققت خلالها كلّ أحلامه عدا واحداً ولكنها لا تبعث في نفسه أي رضى لأن العالم الواقعي لا يُشبع رغباته. والحلم الذي لم يكن بعد قد تحقق هو أن يكون كاتباً. وتصير حياته أكثر جَذْباً بينما نتابعه من عالم كوميراي إلى عودته الأخيرة إلى باريس بعد الحرب. وهذه المرحلة الطويلة الأولى، تتبعها مرحلة ثانية نراها مشتملة برمتها في الفصل الثالث من الجزء الأخير الذي يدعى «الزمن المستعاد» وهي مرحلة لا تدوم أكثر من بضع ساعات تنتهي بكشف مفاجئ، كشفٌ قصير رهيب، وهو الكشف الذي يغير كلّ شيء حدث قبله تغييراً تاماً. ومن دون هذا الكشف فإن الأرضية التي غطتها المرحلة الأولى من حياته لا تقود إلى

شيء. والمرحلة الثانية على الرغم من أنها قصيرة للغاية بالقياس للمرحلة الأولى، فإنها تهب معنىً لكل الطريق الذي سافر فيه من قبل، ذلك الطريق الذي يقود في تلك اللحظة إلى نهاية السفرة وغايتها. ومع هذا فإن القسم الأوّل الطويل من الرواية إنّما يرويه الرجل الذي ليس للطريق الذي كان يقطعه فيه نهاية بعد، الرجل الذي ليس له مصيرٌ معروف، والذي لا يعرف ماذا ينتظره. وكلما ابتعد في مسيرته كان يجد مزيداً من اليأس. بين هذه المرحلة والمرحلة الثانية تمتد فترة طويلة من الصمت، تلك السنوات «الست عشرة» التي يتحدث عنها راوي الرواية، في لحظات صار يغير اكتشاف معنى رحلته الطويلة تلك، من زاوية نظرته، تغييراً كاملاً يجبره على إعادة تقييم كلّ شيء مضى من قبل.

على هذا لا يمكن أن يُقال إن رواية «بحثاً عن زمان مفقود» مبنية في دائرة فعندما تبدأ القصة نرى رجلاً تجاوز سِنيّ الشباب الأولى يصف استيقاظه في الظلام، ولدى نهاية عدد معين من الصفحات نراه يصير شخصاً لا اسم له. كياناً لا معالم عنده، ولكنه إنسانٌ محدد بتلك الإيماءات وتلك الصور التي تردُ على نحو طبيعي إلى ذهنه والتي لا يمكن أن تكون قد تشكلت إلّا من قبل هذا الرجل وحده دون سواه... بين هذه الصور ما يتعلق بالغُرف، الغرف نفسها التي ستظهر في الرواية. وذاكرته تتشبث على نحو خاص بواحدة من تلك الغرف، غرفة طفولته في أيام الربيع والصيف في كومبراي، ثمّ يخبرنا إن هذا الرجل يرفع في أحد الأيام، وهو شائخ متعب وحزين، إلى شفتيه كعك المادلين المغمّس بالشاي. ويتلاشى حزنه وتعبه. ويتملكه إحساس بالفرح ومن أعماق عقله، يتذكر ذكرى آثارها طعم المادلين، ذكرى تنبعث شيئاً فشيئاً. ويركز عليها اهتمامه ويتعرف

عليها: إنها كومبراي، كومبراي طفولته حينما اعتاد في الصباح أن يغمس كعك المادلين في شاي عمته الممزوج بزهر الزيزفون.

لم يكن إلَّا عن طريق الصدفة أن استطاع راوي الرواية بين كلّ تلك السنوات التي «يمسك بها كدائرة حوله» وصف تلك الحقبة التي أُمضيت في كومبراي وهو مستلقٍ في الظلام، وكان بوسعه أن يصف لحظات أخرى ولكنه كان يعبر عليها عبوراً سريعاً. وكذلك عن طريق الصدفة فحَسِبَ أنّه حين كان يشعر بالضيق ذات يوم جعله طعم كعك المادلين بالشاي يتذكر كومبراي من جديد. وعلى ذلك فإنه لدى بداية الكتاب يجري تذكر كومبراي مرتين، وذلك عن طريق الصدفة لا غير. ولكنه ليس عن طريق الصدفة بالتأكيد أن أخذنا بروست، من أجل إعادة خلق حياة بأسرها، إلى كومبراي أخذاً إلى حيث ابتدأت حياة راوي الرواية. وفي الحقيقة ليست هنالك التباسات حقيقية في السباق الزمني خلال رواية «بحثاً عن زمان مفقود»، فما إن تبدأ الحكاية حتى تتابع الرواية، بوجه عام وبصورة أمينة، خطاً زمنياً لتطور كلّ حزمة من الذكريات تنسحب إلى ذاكرته فحين ننتقل معه من طفولته في كومبراي إلى مراهقته في الجزء المسمى «في ظلال الفتيات المزدهرات» وبعد الجزء المدعوّ «من عند آل غيرمانت»... نمرّ دون انقطاع إلى الجزء المسمّى «سدوم وعمورة» ثمّ إلى «السجينة» ثمّ إلى «ألبيرتين التي اختفت» وذلك عبر حديث الراوي عن أحداث مراهقته وحياته في الشباب. ثمّ يعود للظهور من جديد رجلاً أكبر في الجزء الأخير المسمى بـ «الزمن المستعاد».

تستثير كومبراي حياة الراوي منذ طفولته حتى نهاية مراهقته ولكن من غير اتباع أي نظامِ سياق زمني خاص. «فالزمن» يظلّ غامضاً، والراوي يبدو

أحياناً كما لو كان يريد أن يُقابل بين ذكريات تنتمي إلى حقب مختلفة في آن واحد. ولكن بوجه عام نرى الراوي يماشي التتابع الزمني الاعتيادي فيزداد سنه بينما تمضي الحكاية في تطورها. إنّ نهاية «كومبراي» التي تعالج موت العمة ليوني، تتلاحم مع بداية «في ظلال الفتيات المزدهرات» على الرغم من عدم وجود مزج بين الحكايتين. على أنه في «في ظلال الفتيات المزدهرات» تتغير طبيعة الذكريات غير المحددة فحبّ الراوي لجلبيرت يدوم خريفاً ثمّ يدخل في شتاء يشير إليه يوم رأس السنة، ثمّ يدخل خريفاً آخر حتى يصل إلى يوم رأس سنة آخر حتى ينتهي في الربيع الذي يليه. وبين نهاية هذا الحب وأول صيف في بالبيك نرى الراوي يوضح لنا أن سنتين قد انتهتا. وعلى ذلك فإن الجزء، «في ظلال الفتيات المزدهرات» حكاية أحداث غير مستمرة تأخذ ما يقرب من أربع سنوات من حياة الراوي.

بين الصيف في بالبيك وبداية «من جانب غيرمانت» هنالك فراغ زمني. ولكن ابتداءً من دونسيير حتى موت جدة الراوي ثمّ دخول ألبيرتين الثاني إلى المشهد (أي ما يقرب من سنة بعد دونسيير) إلى حفلة عشاء آل غيرمانت التي يفتتح بها «سدوم وعمورة». بعدما يقرب من شهرين، فإن الزمن يجري بتتابع منتظم، وفي الحقيقة، تمضي أكثر من سنة بعد ذلك... فإن موت جدته، أي خلال الصيف الذي شهدناه الأوّل في مجتمع فايور سان جيرمان، يجعل الراوي يشعر بـ «تقطع القلب» وهكذا يعرف أخيراً حقيقة ذلك الموت. ومع ذلك الصيف الثاني في بالبيك نذهب مباشرة إلى الخريف الذي عاشت فيه ألبروتين مع الراوي. وتكون ثلاث سنوات بالضبط قد انقضت منذ بداية «من جانب آل غيرمانت». ويبدو أن غرام الراوي الكبير يندّ عن التتابع الزمني على الرغم من أنّه يتفتح في سياق

زمني واحد متلاحق حتى تنتهي بالنسيان في البندقية. ومع هذا فإن الراوي يبدأ القول بكل وضوح بأنّ مكوث ألبيرتين معه قد استمر سنة واحدة وأن الحكاية كلها تستغرق شيئاً قليلاً يزيد على السنة. وهناك فجوة زمنية أخرى بين نهاية «ألبيرتين التي اختفت» وبداية «الزمن المستعاد» ثمّ تُذكر لنا تواريخ متلاحقة 1914 و1916، والعودة الأخيرة إلى باريس «بعد مضي ست عشرة سنة» من نهاية موضوع البندقية، فالجانب الرئيس من الرواية إذاً، أي من غيرمانت حتى حكاية البندقية، يشكّل كلاً متسمراً يكشف عن نفسه بتتابع زمني على الرغم من أنَّ بعض لحظاته فقط هي التي يجري التوكيد عليها وإضاءتها تجاه خلفية الفصول والسنوات. يستدعي الراوي سياقاً مستمراً من الذكريات المتقطعة تتشكل فيما بينها مكوّنة حزمات ذات وجود مستقل، وكل واحدة من هذه الحزمات تشتمل على تنامٍ داخليّ خاص بها، وهي تلحق الواحدة بالأخرى حسبما عاشها الراوي.

إن هذا البناء عن طريق الحزمات أو المجموعات من الذكريات المتقطعة جعل في إمكان بروست أن يضيف دون انقطاع إلى روايته. فحتى عودته النهائية إلى باريس نجد الراوي لا يتحدث إلّا عن الماضي. وقد استطاع بروست أن يُدخل حزمات جديدة داخل الحزمات التي استثيرت بمجرد استعماله لأسلوب التجاور. فليس عليه إلّا أن يحوك خيوطاً لا تُحصى بينها، إشارات تجعلها منسوجة نسجاً محكماً مكوّنة بذلك وحدة واحدة. حينما غير بروست روايته في سنة 1914 بإضافة موضوع ألبيرتين فقد استطاع أن يُدخل كلّ حكايتها بعد حزمة من الذكريات، دون أن يغيّر من جوهر تركيب القصة. فقد عمل بكلّ بساطة ما كان قد عمله في السابق، إذ إنّه شكّل هذه الحكاية الجديدة مع بقية الرواية. غير أنَّ حكاية ألبيرتين لا

يمكن بالضرورة أن تجيء إلّا قبل «الكشف» الموجود في نهاية الرواية. إنها هي أيضاً تُحكى من قبل رجل لم يَعرف بعد معنى حياته، رجلٌ بلا مصير. وعلى أية حال فإنه في القسم الأوّل من روايته استطاع بروست أن يستعمل هذه الطريقة في البناء.

لا يمكن للنقطة التي يصل إليها الراوي لدى نهاية الرواية أن تكون محشورة ومفروضة على النقطة التي ابتدأ منها، ذلك لأنه سيجعل السلامة الجمالية لتركيب الرواية موضع الشك. إن عنوان الكتاب كله يشير إلى بحث ينهمك فيه الراوي. فكيف كان يمكنه أن يتحدث عن «بحثه» الفاقد للأمل إذا كان يعرف مقدماً بنهايته الناجحة؟ عند ذاك سيكون «الكشف» في النهاية كشفاً مزوّراً، وتفقد الرواية كلّ ما فيها من قيمة. عند هذه النقطة الأخيرة فحسب تفتَح عينا الراوي، وعندها فقط يصل خاتمة يأسه الطويل. ولو كان الراوي عالماً منذ البداية بماذا ستكون الخاتمة وأمسك بـ «الكشف» ليجعل منه مفاجأة للقارئ وحده، فإن تجربته والمشاعر التي لازمتها كانت ستتخذ كلها مظهر تعمية رخيصة من أجل القارئ. وفي الحق، لم يكن الراوي يتوقع في أية لحظة قبل الفصل الأخير من «الزمن المستعاد» وجود الخاتمة لقصته، بتلك القصة التي حينما كانت تُروى لنا تبدو في عينه أنها لا تفضي إلى شيء.

غير أنّه في نقطة واحدة من القصة يتغير موقف الراوي، فخلال القسم الأوّل الطويل من الرواية نراه يتجه نحو الماضي، في لحظة غير محددة من حياته، لحظة تأتي بعد الفترة الموصوفة في الصفحات الأولى التي يتذكر فيها يقظته متحدثاً عن كعك المادلين، يبدأ الراوي الذي هو كما نعلم شائخٌ وتعيس وميتة فيه الحياة، يقوم باستثارة الماضي، ويسجّل

الضياع المستديم لحياته. وفي كلّ هذا القسم من الرواية يستعمل بروست فعل الماضي الناقص، وهو الفعل الخاص بالتأمل الذاتي. أمّا في السطور الأولى من الفصل الثاني في «الزمن المستعاد» فإن الفعل الرئيس يتغير، إذ ندخل في حكاية درامية مُلقىً عليها الفعل الماضي وهو الفعل الملازم لأداء أدبيّ يتعلق بأحداث حاضرة. إن هذا الفعل يشير إلى تغيير مفاجئ في توجه الراوي نحو الزَّمان، تغيير درامي وجوهري إلى أقصى حدّ بالنسبة لتركيب الرواية. فإذ يكون على وشك الدخول إلى غرفة الضيوف لدى آل غيرمانت يكتشف «كشفاً» يتعلق بما سيكون عليه عمله الفني. ويدخل غرفة الضيوف وعيناه الآن متجهتان نحو المستقبل، المستقبل الذي سيكتب فيه كتابه. وما إن يدخل فإنه يرى أخيراً «المستقبل» أمامه، ولكنه يقود إلى فراغ آخر، الموت، الذي هو قريب جداً، وعلائمه بادية على وجوه المدعوّين كافة. إنه بالعلاقة مع هذا التغير في التوجه نحو الزَّمان أجرى تركيب الرواية، وتركيبها ليس دائرياً بل لا تناسقياً مخططاً.

إن طبيعة «كشف» الراوي بحد ذاتها قد خلقت ما يشبه مشكلة فنية مستحيلة الحل لدى بروست. يعود الراوي من مصحّه بعد أن هجر كلّ أمل في أن يكون كاتباً، وقد اقتنع بلا جدوى حياة لا قيمة لها. ولكن ما يقع عليه فجأة هو بالضبط قيمة هذه الحياة، حياته هو التي عاشها وهو أعمى عنها. خلال الرواية كلها كان على بروست أن يحلّ مشكلة صعبة: كان عليه أن يقدّم لنا المزيّة الخاصة في تكاثر أوجه حياة ما، وهي مزيّة لا يستطيع راوي القصة أن يدركها ويتعرف عليها إلّا في النهاية ولكنها في الوقت نفسه مزيّة تكون موجودة على الدوام في كلّ ثنايا الرواية. وكان في مقدور بروست أن يصف حياة بطله على نحو موضوعي فيجعله مكتشفاً لقيمة حياته لدى

نهاية الرواية فقط. ولكن بالنسبة لبروست فإن قيمة الكشف تكمن في أنها تحويلٌ في العلاقة بين الراوي وبين حياته التي عاشها. إنها ليست حياته التي تغيرت، ولكن تقييم الراوي لتلك الحياة هو الذي تغير بذلك الكشف على نحو دراميّ شديد. وإن هذه بالضرورة تجربة شخصية خاصة لا يمكن التحدث عنها بصورة فعّالة عن طريق استخدام ضمير الشخص الثالث.

حينما قرر بروست أن يجعل الرواية تروى بواسطة ضمير المتكلم، وجب عليه أن يترك البطل يخلق واقعاً لا يتعرف عليه، وفي الوقت نفسه سيكتشفه في نهاية الكتاب ولكنه في الحقيقة موجود في كلّ القصة. إن في فاتحة الرواية «بحثاً عن زمان مفقود» يكمن حلّ هذه المعضلة الفنية. فالرجل المُستلقي على الفراش في الصفحات الأولى وهو في الظلام يحمل داخل نفسه عالماً منسياً مفقوداً بالنسبة لوعيه يستطيع النوم أن يستنقذ منه بعض أجزاءٍ رجراجة. ماذا حدث لذلك العالم؟ إن هذا السؤال يهيب بالراوي أن يبدأ في بحثه ولكنه ما دام عالماً منسياً، عالماً غريقاً، فكيف يستطيع الراوي أن يصفه؟ يستطيع أن يصله فقط عن طريق التعثر به تعثراً عرضياً غير مقصود. واكتشاف أنَّ هذا العالم الداخلي موجود يجعل في إمكان الراوي أن يكون كاتباً. هذا هو جوهر القصة كلها: لا يمكن أن يتم الاكتشاف إلّا لأن هذا العالم الداخلي موجود، ومع ذلك فإن الراوي بعيد عنه حينما تبدأ الحكاية. كيف يستطيع أن يشكّل عالماً لا يقدر على أن يملكه إلّا في نهاية الكتاب؟ يحل بروست المشكلة هذه بواسطة حكاية كعك المادلين. فبفضل المادلين يحس الراوي، والقارئ معه، بتجربة الفرح الغريب الغامض الموصول بوجود هذا العالم في داخله وهو رجلٌ شائخ متعب. ووجهتا هذا اللغز قابلتان على التعرف بوضوح: كيف

يستطيع هذان العالمان المتناقضان، أحدهما فارغٌ وحزين، والآخر ثري وفرح، أن يتعايشا في الوقت نفسه داخل الرجل ذاته؟ إن القارئ مستعد للسفر مع الراوي في «البحث» عن هذا العالم الداخلي. كما أنَّ بروست قادر على أن يخلق في الوقت نفسه للقارئ والراوي معاً، ذلك العالم الذي يدركه الراوي بعد إدراك القارئ له بوقت طويل. وحكاية المادلين تُنبئ بالكشف الكامن في النهاية ولكنها بالنسبة للراوي ليست سوى «علامة» في الطريق، ولكنها بالنسبة لبروست إنّما هي وسيلة لاستحضار عالمه بخلفيتيه المزدوجتين اللتين هما وجهان أساسيان لبناء روايته.

العالم الذي يحيه الراوي حاضر لنا ولكنه بالنسبة له إنّما هو عالم مضى إلى الأبد. وهذا ما يفسر الثبات الباهر لذلك العالم. وبواسطة التحليل السيكولوجي المؤسّس على الذاكرة غير الإرادية يستطيع بروست أن يقدّم في قصته الخلفية التي يحتاج إليها. فإن راويه يستطيع أن يتذكر ماضيه بكل غناه، بينما يكون في الوقت نفسه مدققاً وحاكماً عليه بعقل رجل ناضج فاقد الأمل يرى حياته تتدهور وقد نسي ما هو رائع فيها. وعلى ذلك فقد وجب على بروست أن يخلق عالمه على ثلاثة مستويات: الأوّل على مستوى الراوي إن كان هو يحيا ذلك العالم (وهي تجربة يستطيع أن يصفها بالتفصيل من خلال حكاية المادلين) والمستوى الثاني عندما يحكم عليه ويتذكره بعد هذا بوقت طويل، والمستوى الثالث حينما يكتشفه في النهاية. على المستوى الأوّل يتقدم الطفل أو المراهق أو الرجل الشاب نحو المستقبل وإدراكه للعالم يتغير قليلاً قليلاً. وإذ يتقدم به العمر فإن زاوية نظر الراوي الشائخ الذي ينظر وراءه نحو الأحداث الماضية فيراها في ضوء ما صار هو عليه. والحركة التي تحمل الطفل نحو المستقبل

تُوقف وتمنع من الحركة وتحيّد بواسطة تأملات الرجل داخل ذاته. فالراوي يتأمل في التغيرات المخيّبة للأمل في حياته ولا يتأمل في هذه الحياة ذاتها. وتقدّم الطفل نحو المستقبل يخفق ويحطم بحقيقة أنَّ أفكار الراوي تتجه بكليتها نحو الماضي. لأن هذا الماضي هو المستقبل الذي كان يتوقعه الطفل بكل شغف. إن هذا التوازن الرهيف محطّم في النهاية بغير كشف الراوي لِقيمَةِ برمتها. وعند ذاك فقط يتخذ العالم البروستي كلّ أبعاده، بين فراغ الماضي وفراغ المستقبل يختطف الراوي نظرةً سريعة لحياته وقد صنعها الزَّمان. وهذه الحياة نكرانٌ فرحٌ لذلك المزدوج، إنها الحياة موجودةً وتؤكد وجودها، وهي جميلة بحد ذاتها.

عالم بروست مزدوج ازدواجاً إرادياً. ولحياة راويته جانبان: فهي بلا أدنى قيمة حين يتفحصها قبل الكشف الذي حدث في حفلة آل غيرمانت، وهي حياة قيّمة بلا حدود حينما ينظر إليها بعد الحفل، ولكنها هي هي ذاتها. وكلّ عالم بروست يكشف عن هذه الازدواجية، فسيرى كلٌّ من سوان وأوديت شارلو، تلك الحيوات التي تبدو لأول وهلة ضائعة، تصير قيّمة ثمينة حينما ينظر إليهم الراوي بكل العمق الغامض الذي خلقهم به بروست. لأنه منذ البداية توجّب على بروست أن يقدّم في كونه تلك القيمة التي لن يقع عليها الراوي إلّا في آخر المطاف، كان عليه أن يمنحها تلك المزيّة التي تتناقض مع الاستنتاجات المتزايدة في التشاؤم، التي يتوصل إليها البطل المتحدث بضمير المتكلم. وعلى قدر ما يرى الراوي حياته وفقاً لخلفية «الزَّمان الضائع» و«الزَّمان المستعاد» فإن معناها برمته يتغير عنده. ويصدق الشيء نفسه بالنسبة للقارئ، فإذ يكون مبهوراً باستعمال ضمير المتكلم فإنه يحتضن وجهة نظر الراوي حتى النهاية، غير أن

الرحلة طويلة والقارئ لا يقوم دائماً بالخطوة النهائية التي تحدد، من غير تغيير، الرؤية الكامنة في الزَّمان الطويل الذي هو «الزمن المفقود» حيث يحتل مكانه في الرواية. إنّ مجرد وجود كومبراي وبالبيك وَآلِ فردوران أو البارون دو شارلو، يكفي لتعديل ميزان كلّ الأحكام التشاؤمية لعالم يشكله الراوي وربما القارئ ومارسيل بروست نفسه أيضاً. المعمار الكلي في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» يمكّن بروست من وصف حقيقية الحياة الفرحة وكذلك الطريقة التي يتم بموجبها انقلاب هذه الحقيقة عن مرأى الراوي. ثمّ يمضي ليكتشف أنّه بمجرد أن يتمكن الراوي من استيعاب هذه الحقيقة فإنها تغيّر تغيراً فورياً كلّ شيء تمسّه واضعة عليه ميسم سحر الجمال والسعادة.

«بحثاً عن زمان مفقود» إنّما هي قصة نجاح، ولكنها ليست معنيةً بالنجاح الاعتيادي الملموس. فالراوي لا يصل إلى هدفه ولا تصبح حياته ناجحة بالمعنى الذي يريده بروست إلّا حين يعبر من الخلفية الداخلية «للزمن المفقود» إلى الخلفية الداخلية «للزمن المستعاد». وإن المرحلتين العظيمتين في حياة راويه إنّما هما بالضرورة غير متناسقتين، لأن جوهر المرحلة الثانية يكمن في أنها كشفٌ يتعلق بالمرحلة الأولى. وهنالك تحوّل قصير في المقاطع الافتتاحية «للزمن المستعاد» يؤشر العبور من المرحلة الأولى للمرحلة الثانية. إنها «عودة» للحياة بواسطة تتابع خطوات سريعة تتذكر في صفحات قلائل الحركة البطيئة لحياة الراوي بينما كانت من قبل آخذةً في فقدان كلّ معنى. وبالاختصار فإن ما صنعه بروست هو أن وصف تقدم الراوي الطويل نحو هدف لم يكن يدركه إلّا لِماماً وكثيراً ما كان ينساه نسياناً تاماً. والإخفاق في الوصول لذلك الهدف كان على

وشك أن يهدم كلّ معنى لحياته. أمّا بلوغه فيهب معنىً حتى للمثبّطات التي كانت مبثوثةٌ في طريقه. يعبر الراوي من الإخفاق إلى النجاح، ولكنه نجاح ما كان ليكون ممكناً إلّا بذلك الإخفاق: «الزمن المفقود» خلال المرحلة الأولى الطويلة من رحلته يصبح «زمناً مستعاداً».

ليست هنالك قضية العودة إلى الماضي في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» كما أنها ليست رواية «دائرية» أي ليست بلا بداية ولا ختمة. إنها معنية بمشكلات الوصول وبلوغ الهدف. وإن تأمّل الراوي الأخير بشأن ماضيه يمكّنه من تلخيص المراحل المختلفة في رحلته. ولكنها نفسها مرحلة، وهي السابقة للأخيرة التي ينبغي على الراوي أن يغطيها قبل أن يصل إلى غايته، مرحلة يكاد يقف عندها. إنّه يختم فيها حساب الأرباح والخسائر في حياته، وهو حساب تتعهد الحياة نفسها بتصحيحه، ولكن ينبغي اختتامه قبل أن يمكن تصحيحه. وخلال هذه العملية يقيّم الراوي الحياة كما لم يقيّمها من قبل قط. وهذا التقييم يجعل تأملاته شيئاً أكثر من رحلة طويلة في الماضي لا هدف لها، ولو كان يصدر حكماً بعقم ذلك الماضي. لأنه بسبب ذلك الحكم فإن الراوي يمضي خطوةً واحدة أخرى نحو هدفه وحتى هذه الخطوة ما كانت لتكون مهمة لو لا أنها لم تتبع بخطوة أكثر أهمية منها. وبروست الذي بنى عمله وفي ذهنه الاحتمال المزدوج للنجاح والإخفاق كان مدركاً لذلك. وكثير من شرّاح رواية «بحثاً عن زمان مفقود» ينسون أنّه في المدى البعيد، ليست تلك التأملات الطويلة هي التي تحمل مغزى الرواية وإنّما يكمن مغزاها في الفرح الحقيقي لاكتشاف الزمن المستعاد، وهو فرحٌ يغمر كلّ عمل بروست ويلقي الضوء عليه. هذا الفرح وحده يهبُ القيمة الحقيقية لموضوعات تأملات الراوي لأنه يوضح أنّها تأملات

محدودة، وأنها تتصرف نحو رؤيا جزئية للحياة فحسب. وحينما يحكم الراوي على حياته فإنّ حكمه ينبغي أن يكون تابعاً لحقيقة أنّه حيّ، وهي حقيقة بدونها يكون مثل هذا التقيم غير قادر على الوجود. إن تأملات الراوي لا تستطيع إلّا أن تُترجم ترجمة غير وافية لخبرته المُعاشة الحقيقية. وتكاد تلك التأملات أن توقفه في منتصف الطريق إلى التعرف لأنها تترك في العتمة ما هو جوهري أي الفرح الحقيقي بالحياة.



الفصل الثاني

من الزمن المفقود إلى الزَّمان المستعاد

إن العالم الذي يتوغل فيه الراوي خلال رحلته من «الزمان مفقود» إلى «الزَّمان المستعاد» عالم محدد تحديداً دقيقاً من الناحية الجغرافية ولكنه ما ينفك يتغير ويُعاد تشكيله من ناحية الزَّمان: تقع الرواية بكاملها في باريس وكومبراي التي هي مدينة ريفية صغيرة من وحي الخيال قرب باريس. وكذلك في بالبيك على الشاطئ النورماندي، وفي دونسيير على خط السكك الحديدية من باريس إلى بالبيك، وفي البندقية. ولكن ضمن هذه الحدود الجغرافية يخلق بروست محيطاً تاريخياً دائم التغير يصفه بإتقان لا حدود لدقته. ولنأخذ على سبيل المثال تفصيلاً يبدو لأول وهلة لا أهمية له. حينما كان مراهقاً انبهر الراوي وهو راكب مع مدام فيلا باريسيير بدراجة ألبيرتين. وبعدها بينما كان مع ألبيرتين اكتشف، من السيارة التي يستقلانها، بالبيك التي كانت جديدة كلّ الجدة لعينيه. وبعد ذلك يتأمل ناظراً طائرة وحيدة تحلّق فوق القنال الإنكليزي. والطائرة كالدراجة والسيارة تلعب دوراً في علاقة الاثنين في باريس، وهي باريس التي جعلتها الحرب الأولى مؤطّرة بالطائرات. وفي كلّ حالة يجذب الراوي اهتمامنا لهذه «الآلة» الجديدة التي تصاحب الاثنين. وهو يقدم بعناية الدراجة أولاً ثمّ السيارة ثمّ

الطيارة. ويعلّق على نحوٍ مطول على كلّ من هذه الاختراعات مؤكداً على جِدّتها، وكل منها كالتلفون كانت في بداية حياتها وفي لحظة معينة تصبح جزءاً من عالم الراوي. ولو أننا جمعنا هذه الأشياء معاً، لرأينا أنها تعطينا صورة للتغيير. فمن عربة المركيزة إلى الطائرات فوق باريس، نرى الزمن يمضي كما أنها تضع الرواية في حقبة محددة من التاريخ.

على الرغم من بعض التداخلات في التواريخ فإن الرواية تتقدم على مهل إلى أمام من الوجهة التاريخية. إن الحقبة التي أحبّ خلالها سوان أوديت يمكن أن تحدد بشيء من الدقة: فقد ظهرت للتو مسرحية إسكندر دوماس المسماة «فرانسيون» وكان جول غريفي رئيساً للجمهورية حينذاك. كما كان تشيع غاميتا في ذلك الوقت، أمّا في صالونات الرواد فقد كان فاغنر هو الموضة حتى أخذ بيتهوفن مكانته لدى الطبقة النفّاجة المتشامخة فنحن إذاً في حقبة 1880 بالتأكيد. ثمّ إن أوديت التي كانت «تجسيداً» للمعرض العالمي في سنة 1878 تصبح في عام 1892 «تجسيداً» لطريق الأكاسيا في غابة بولونيا. ونحن نتحرك من بداية قضية درايفوس حتى حقبتها البطولية. أمّا البرنس أوف ويلز الذي كان صديقاً لسوان فيصبح ملكاً لإنكلترا، وتصل حرب البوير إلى نهايتها، وفي الوقت نفسه نتقدم خلال عديد من الموضات في اللباس والموسيقى والأدب حتى نصل إلى الحرب العالمية الأولى، ثمّ في الختام حين تُشرف الرواية على نهايتها، فإننا ندخل في عالم ما بعد الحرب الأولى. وبدقّة متناهية وصبر لا حدود له يصف بروست ما يبدو أنها تغييرات تافهة اتصفت بها تلك الحقبة: يصف الصالونات، وموضات الرجال والنساء، والمسرح وأسماء الخياطين والمطاعم والنوادي والأقمشة والأثاث وأساليب المحادثة وطرق التسلية والضيافة.

ووفرة هذه التفاصيل ودقتها تقدم حفلاً تاريخياً أخّاذاً. وبروست لا يريد لنا بكل بساطة أن نُحسّ إحساساً مباشراً بمرور الزَّمان. وهو يتعامل مع الناس الذين يسكنون عالمه بالطريقة نفسها. وأكثرهم أهمية يظهرون في الجزء الأول المسمى «من عند سوان» ويظلون سكاناً في الرواية برمّتها، وهم أسرة سوان، وشارلو، وَآلِ غيرمانت، وآل فيردوارن، ولا يمكننا أن ننسى الأسرة الصغيرة في كومبراي بما في ذلك الخادمة فرانسواز. كما أنهم يقدّمون أيضاً تتابعات من التغييرات الجسدية، تاريخاً طبيعياً يصل إلى ذروته لدى نهاية الرواية في حفلة آل غيرمانت.

في إطار ذلك العالم الذي هو ثابت ومتغير في آنٍ واحد، يشكّل بروست تراكيب خبرة بطله وإن طبيعة ذلك العالم بالذات هي ما يهب خبرته مغزاها. وحياة الراوي مرتبطة ومتصلة على كلّ وجه بهذا التغيير الدائم، مقدمةً جوهر تجربته وضامنة صدقها، ذلك لأن كلّ كائن بشري لا بدّ أن يكون لديه وجود جسمانيّ مستمر منذ الولادة حتى الممات، وجودٌ «تاريخيّ»، وليست حياة الراوي أكثر من تلامس جسمانيّ غير منقطع مع الناس والأشياء الخاضعين لتغييرٍ مستديم. وفضلاً عن ذلك فإن حياته وبحثه يُنظر إليهما على أنهما رحلة نحو معرفة العالم، رحلة «نحو الحقيقة التي لا يستطيع أحد أن يقوم بها عنا» لأنّ «الحقيقة وجهة نظر بشأن الأشياء» وحكايته إنّما هي حكاية تتابعات «وجهات النظر» تلك. وإذ يتقدم فإن كلّ وجهة نظر تحلّ محلّ وجهة النظر القديمة على الرغم من أنّه نفسه لا يدرك إلّا في وقت متأخر جداً أنّه تغير هو أيضاً.

نقطة البداية في هذه الرحلة هي إدراك الطفل للأشياء، كما يراها في كومبراي وإذا كان الراوي يُقاد «وغالباً من دون أن يشعر بذلك» نحو

مصير مجهول، فإنه يقاد بقوة رؤيا الطفولة هذه. إن عالم كومبراي بسيط ومنسجم، وهو عالم متمركز حول زمرة الأسرة، أولئك الذين يدعوهم الكاتب «أناس كومبراي الذين لا يُقهرون»، ومنهم يتناول الطفل معتقداته التي لا تهتز... فهو يعتقد بوجود طيبةٍ مطلقة وجمالٍ مُطلق ظاهرين على هذه الأرض، والفن هو الذي يزيح الستار عنهما. وتوجد هذه المطلقات خارج ذاته ولكن يمكن الوصول إليها على الرغم من أنَّ هذا الوصول لا يحدث إلَّا في ظروف خارقة. وليس للراوي أكثر من فكرة واهنة عن طبيعة عالم المُطلَقَات هذه، ولكنه ينسب إليه كلّ ما يبدو له حقيقياً أو غامضاً في تجربته، في محادثاته، في قراءاته، في الصور التي يراها... وعلى ذلك فهو يضيف إقليم المُطلق للأماكن الموجودة التي لم يعرفها بعد. هنالك طريقان يوصلان من كومبراي إلى المجهول، طريق غير معلوم وهو موجود وجوداً فعلياً: الطريق إلى ميزيكليز الذي يقود إلى وراء تانسونفيل وقصر سوان وهو لم تدخله عائلته قط، ثمّ الطريق إلى آل غيرمانت الذي لم يصل إليه قط في نزهاته. أمّا الطفل فلديه إحساسٌ مستديم يكاد يكون عنيفاً بهذه السريّة المثيرة والجمال الكامنين في ذينك المكانين. تانسونفيل وآل سوان وآل غيرمانت مع كل تقاليد مكانها والسكانين هناك... أخذوا يرمزون عنده لذلك العالم الغامض المجيد الذي تحلّ فيه القيم المطلقة من أخلاقية وجمالية وفكرية، العالم الذي يؤمن به إيماناً ذا «عقيدة حادة» فكل شيء له أدنى علاقة باسميّ سوان وغيرمانت يتخذ عنده هيئة سحرية ويصبح جوهر رغباته وأحلامه.

ويجذب اسما «سوان» و«غيرمانت» إليهما مجموعات كاملة من الصور سواء أكانت حقيقية أم من عالم الفن، كما تفعل أسماء مثل البندقية

وبالبيك التي يحلم الطفل بزيارتها. إنّ الصور والأسماء مشحونة بكل أنواع العواطف الغامضة وغالباً ما توحي بها الكتب. من هذا التجمع للأفكار والصور والمشاعر يخرج عالم يرتبط ارتباطاً فعلياً بأناسٍ حقيقيين وأماكن حقيقية. عالمٍ يستفيد كثيراً ممّا يجعل الصبي معه موصولاً من الأفكار التي استغرقته في كومبراي خصوصاً فكرة الكمال والجمال. وإن كلّ مطامع الطفل متجهة بحرارة نحو هذا العالم الذي يستطيع وحده أن يشتمل على كلّ القيم التي يؤمّن بها فقد اقتنع أنّه لو وصل إلى هذا العالم فإنه سيعرف الحقيقة والجمال، ويستطيع في النهاية أن يمتلكهما. والراوي ينبئنا بعد زمن طويل في روايته بما يلي «حتى أشدّ شهواتي جسديّة كانت على الدوام متوجهة نحو وجهة واحدة، نحو حلم واحد، وكنت أستطيع أن أتعرف على أنَّ الباعث الأول فيها على الحركة فكري، كنت راغباً في أن أضحي من أجلها بحياتي، وهي فكرةٌ نقطتها المركزية، كما هو الشأن في أحلام يقظتي وأنا أقرأ في ساعات الظهيرة في حديقة كومبراي، تحمل مدلول الكمال».
ومع هذا الكمال كان على الدوام يربط فكرة الفن: فبالنسبة له إنّما يشكل الفن دلالة على أن الكمال موجود. وهو يعتقد أنّه إذ يصبح كاتباً فإنه يستطيع أن يصل إلى عالم الأحلام هذا، ذلك لأنّ الأدب شأنه شأن الفنون الأخرى، فحواه الحقيقة والجمال والسر. ويصيرُ عالم أحلامه الموضوع الحقيقي لـ «رغبته العنيدة الناشطة» وإذا ما مسه من هذا العالم أي اسمٍ أو صورة ولو مساً رقيقاً، فإنه يشعر أنَّ الحياة صارت فجأةً حقيقيةً على نحو حادٍ وعميق، وكمثل الأميرة في القصص الخيالية إذ تستيقظ بمجرد ظهور أميرها. فإن الراوي يستيقظ للحياة بمجرد ذكر اسم سوان أو غيرمانت أو بالبيك أو البندقية وبذلك يتمازج «تراب الحقيقة مع الرمل السحري».

ويمضي الراوي على نحوٍ مشوّق في الطريق المؤدية إلى الرؤية الحالمة، ولكنه يصبح مخذول الحماسة خطوةً فخطوة. إنه يريد من الحقيقة أن تتطابق تطابقاً تاماً مع عالمه المتخيل. فباليبك والبندقية وجيلبيرت وسوان ودوقة غيرمانت ينبغي أن تشابه الصور الغامضة التي هيّأتها له الكتب والتصاوير والأحلام. يريد لتصوراته أن تتفجر بالحياة، أن تسمو إلى مجال توقعاته، وأن تتصرف بموجب المعايير التي تسود في عالم حلمه، ذلك العالم الذي يظل سديمياً ولكنه متناغم متناسقٌ ونبيل. ولكن واحداً من تطلعاته، وهو أشدها غموضاً، لا يوضع على محك التجربة: رغبته في أن يكون كاتباً. فآل سوان وآل غيرمانت وباليبك كلّ هذه تفقد مجدها فيما هو يقترب منها وبذلك يتطاير عالمه السحري شظايا. كلّ شيء يفتحه له «باب الخيال الذهبي» يفقد قيمته حين يصل إليه من خلال «الباب الواطئ المُخجل الذي هو باب التجربة». إنّ رغبته في حيازة ما اعتقد به في الطفولة لهي من القوة بحيث يحاول أن يصل إلى الناس والأماكن التي ينتظر منها الكشف عن السرّ والجمال واحداً واحداً. ولكنه يُقاد عبر طرقات غريبة «طرقات تضيع نحو اللا مكان أو تتقاطع تقاطعاً لا معنى له» أو «تقود إلى نهايات مسدودة» غير أن يقينه يسير به قدماً ويمنعه من الخضوع لسيطرة الروتين. وشيئاً فشيئاً يصير متألّقاً مع الواقع الموضوعي. ووراء ظاهره السطحي يكتشف واقعاً آخر ليس جميلاً على الإطلاق ولا سريّاً ولا ثميناً، واقعاً كان لمدة طويلة يرفض قبوله.

يكتشف أنَّ كلّ شيء داخل ذاته وكل شيء خارجها خاضع لقانون لا يُقاوم هو قانون التغيّر، ثمّ يقع بصورة متسارعة أو شبه متسارعة في مجال النسيان. وليس هنالك من شيء يستطيع أن يوقف هذا الجزْر، إنه يحرم

الحاضر من كلّ معنى. إن الخيال والرغبة والذاكرة وإلى درجة أعظم الحب والغيرة، قد تخلق أحياناً عوالم يبدو أنها ثباتاً. بل إن حقيقتها قد تبدو أنها لفترة موقوتة حقيقة لا شك فيها. ولكنها في واقع الأمر ليست أكثر حقيقية من عالم الحلم الذي يتحرك فيه حينما يتجاوز حدَّه في الشراب أو عندما يكون نائماً. إنّ عواطفه تعكس دائماً على الواقع التراكيب الرتيبة ذاتها. ولكن عالم هذه التراكيب يتحطم بسرعةٍ جراء انعدام قدرته على تذكّر الماضي، وبالتالي على إعطائه شكلاً. إن الحياة سلسلة من اللحظات المتقطعة التي يكون فيها الموجود البشري، مثل سيزيف، معيداً بلا نهايةٍ الحركات ذاتها اللا معنى لها. والحركة المستديمة للحياة نفسها إنّما هي الرتابة. وتحت هذه الرتابة يتعرف الراوي شيئاً فشيئاً على نوع ما من الثبات والدوام، ونراه يميّز بعض القوانين التي تنظم التغير ذاته. وهكذا يبدو له العالم كما لو كان ينظر إليه من خلال الكلاديسكوب (المشكال[1]). إنّ العناصر التي لا يحصى عددها في داخل المشكال هي على الدوام متماثلة، وهي لا تفعل سوى التوافق فيما بينها لتكوّن تراكيب مختلفة وكل تركيب جديد، يقتضي تركيباً سابقاً يحل هو محلّه وبذلك يحطمه. غير أنَّ تراكيب الحياة تختلف في مضمار جوهريّ واحد عن تراكيب المشكال: ذلك أنَّ التغييرات في الحياة لا يمكن إعادة تكوينها فالعناصر نفسها تتغير باستمرار بواسطة الزمن، ولذلك لا يستطيع أي تشكّل من تشكلات الحياة أن يظهر مرتين...

وهذا التغيير في الناس إنّما هو تدهور وانحطاط إلى الأدنى دون

---

(1) المشكال (الكلاديسكوب) أداة تحتوي على قطع متحركة من الزجاج الملون ما إن تتغير حتّى تعكس مجموعة لا نهاية لها من الأشكال الهندسية المختلفة الألوان.

استثناء، فكلّ نازع طبيعي، كالحب مثلاً، يُلوِّحُ أولَ الأمر بوهم الحرية يتقوقع على الفور في روتينيات ميكانيكية أوتوماتيكية. وكل الشخوص المحيطة بالراوي تمرّ بهذا التدهور، وكل ما كان غير متوقع فيهم يصير مبتذلاً اعتيادياً. ويصارع الراوي، على نحو يزيد أو يقل في نشاط الضمير، ضد الحدود الخانقة التي تفرضها العادة، ولكن مسارها الميكانيكي يسيلُ بصورة أوتوماتيكية فيه كما يفعل مع الآخرين. وهذه المنطلقات الميكانيكية تتحرك داخل فراغ. وكثيراً ما تحرّكها الظروف فحسب، وإننا لنراها تحطّم بصورة خفية كلّ احتمالات التطور. وقد تتغير الأوضاع غير أنَّ الردود الميكانيكية نحوها تظل على الدوام هي ذاتها، ثمّ إنها تُظهر أنَّ أي تطور يُبين في الشخصية إنّما هو كذب مبين: فهنالك تماثل حالات الحب لدى سوان قبل حبه لأوديت وبعد حبه لها، وهناك تماثل حالات الحب لدى الراوي بعد أن يكون قد نسي حبه لألبيرتين، وتماثل الصالونات على الرغم من التحويرات الصغيرة. وبعض الناس، مثل جدة الراوي، قد يظهرون لمدّة طويلة كما لو أنهم برئوا من التدهور والانحطاط حتى نراهم خاضعين لهما على نحوٍ أشد قسوةً ودراميةً. وما من شيء يصوّر ذلك بأكثر قلة في الرحمة من حديث الراوي عن مرض جدته. فهو يعطينا وصفاً خالياً من الشفقة عن مخلوق بشري يسارع في الانهيار الجسدي والمعنوي ثمّ يموت. وخاليةٌ من الشفقة كذلك صورته لتدهور أحلام حفيدها عنها، أحلام تتزايد في فقدان تذكره لها إلى أن تُمحى من ذاكرته. ويلاحظ الراوي، لدى الآخرين أولاً ثمّ في نفسه، أنَّ الأفراد الذين تكون استجابتهم للحياة على ما يبدو استجابةٌ جديدة كلّ الجدة، إنّما هم في واقع الأمر محدودون بشكل عنيف داخل الأسوار المكانية والزمانية التي تفرضها عليهم أسرهم

وفترتهم وأجدادهم. هذه الاستجابات فسيفساء حقيقية لخصائص مستقلة موروثة تظهر نفسها بصورة متتابعة أو متزامنة على شكل تراكيب تبدو أنها جديدة، ولكنها كانت لديهم منذ مدة طويلة في واقع الأمر. فليس لها في الحقيقة مستقبل. والراوي نفسه ينتهي بإعادة نسخ الصفات المميزة لزمرة البالغين الذين أحاطوا به واحداً واحداً في كومبراي، من ولع أبيه بالجو إلى نورستانيا عمته ليوني التي تبقيه، كما أبقتها سجين غرفة واحدة. والشيء نفسه يصدق بحق «التراكيب الاجتماعية» التي يراقبها الراوي بذلك الاهتمام الحاد في صالونات فابورغ سان جيرمان، ويتابعها منذ بدايتها حتى النهاية. فهو يصف بإطناب صالونات فردوران وأوديت ومدام فيلا باريسي والدوقة غيرمانت وآخرين كثيرين، مُسهباً في تسطير الوجهات الألف لتفسخاتها.

بدلاً من عالم أحلام الطفولة الرائع يرى الراوي الآن العالم المضحك الدائر بلا معنى، الذي يحكمه نظامٌ من القوانين المجردة. وبعد أن عاش سلسلة من التجارب المتنوعة، اجتماعية وعاطفية وذهنية، يجد نفسه الآن مغلقاً عليه داخل رقعات صلبة من التكرار المكانيكي. كان أول الأمر يظن أنّه يسير نحو المملكة السحرية التي تنعكس في كومبراي، ولكنه ما إن يتعرف على القوانين التي تحكم أفعاله حتى يصير كلّ ما يستطيع أن يفعله هو أن يراقبها بلا معين، وهي تقوم بعملها، بينما هي تحدد سلوكه نفسه وسلوك كثير من الناس الذين يرتبط بهم، والذين يشكلون بمجموعهم بيئته التاريخية والعالم الذي ينبغي على تاريخه نفسه أن يتفتح فيه. ليس هنالك شيء مجهول يستطيع أن يتقدّم نحوه، سواء في داخل نفسه أم خارجها.

على أنّه في أعماقه يظل يحتفظ بجَذوةٍ من عقيدته الطفلية. وهي الآن

تتخذ شكل انعدام رضا دائم لأنها تُخان بصورة مكررة من قبل تجربته. وكلما توصّل إلى واحد من أهدافه، صالون سوان أو عالم آل غيرمانت أو حضور ألبيرتين أو ذهابها، فإن رغبته غير المشبعة نحو الكمال تمنعه من قبول ذلك الهدف، وتهيب به أن يتطلب شيئاً أكثر من الحياة. وعلى مستوىً آخر نراه متأثراً بمجموعةٍ من التجارب تحرك أعماقه ولكن دون وعي منه. وليس هو قادرٌ أبداً أن يفسّرها لذاته تفسيراً واضحاً غير أنها تغرس في حياته أحاسيس من الفرح والألم، هي من الحدّة بحيث يتحرر من الروتين الميكانيكي لحياته ليصير حساساً مرةً أخرى تجاه أسرارها المتحدية. ويتملكه أحياناً فرح غامر لا يُسبر غوره، ونرى ذلك حتى منذ أن كان طفلاً، وكثيراً من ساعات وجوده بعد ذلك، وتلك اللحظات تحدث حين تلامس وجهات معينة من العالم المحسوس... سياج من نبات الزعرور البري، مثلاً، أو ثلاثة أبراج للكنيسة تُرى من عربة تتحرك، أو بعد ذلك بزمانٍ، بستان تفاح أو شجرة كمثرى متوحدةٌ مزهرة في إحدى ضواحي باريس. ثمّ بعد ذلك وحينما يكون قد ملك «ماضياً» فإن فرحاً غير متوقع ينفجر فيه، إذ يحرك شيء مثل طعم كعك المادلين، ذاكرته اللا إرادية ليخلق بواسطتها لحظةً منسية من الماضي. وتحمله لوحات إيلستير وسباعية فانتوي الموسيقية إلى حالات من التركيز العميق الجاد كما لو كان معها يقترب من أسرار كامنة في مجرد وجودها، تلك الأسرار التي لا تستطيع سواها أن تكشف عنها الحجب. وهو لا يصل بين هذه التجارب التي هي مخزونة في أعماق ذاكرته، ولكنها مُصاحبة على الدوام بإحساس بالغ الحدّة للسر والفرح اللذين يتعرف على أنهما ينتميان إلى طفولته في كومبراي.

وعلى النقيض من لحظات البهجة تلك، نراه في بعض الأحيان، وخصوصاً لدى تعامله مع البشر، فريسةً لقلق مضنٍ لأنه لا يستطيع أن يسيطر على الألم الذي يُحْدِثونه، فهو يشعر بمدى حقيقيّة البشر ومقدار تعذّرهم على الاقتراب. وكان الطفل في كومبراي وهو محاطٌ برعاية أسرته قد تعرف على ذلك القلق وكان يصعد إلى السطح عنده في أوقات النوم، وكان يظن أن ما كان بأشد الحاجة إليه هو حضور أمه الذي تؤكّده قبلتها له. ويتملكه القلق ذاته حين تسلط ذكرى مونجوفان ظلها على ألبيرتين، فالمرأة التي كان يعتقد جازماً أنّه يعرفها تمام المعرفة تصير على نحو فجائي مليئة بالأحاجي. وهناك يقف وجهاً لوجه أمام الحقيقة «التي لا يرقى إليها الخيال» حقيقة العذاب. وبعد ذلك التاريخ، بعد موت جدته، وموت ألبيرتين فإن إحساساً تصادفياً يحيي فجأةً الحبَّ الذي كان عنده نحوهما، الحب الذي ظن أنّه مات، فتراه يبعث فيه بكل حقيقته وتمام وجوده. وإن حزنه ذاته برهانٌ على أنَّ هذين الشخصين يمتلكان وجوداً مستقلاً عن وجوده وإنهما صارا عدماً الآن. وغيابهما مصدرٌ لعذابه، كما أنَّ موتهما «الحقيقي» يخلق عذابه «الحقيقي» الذي هو واقعةٌ لا يمكن الهرب منها.

وتجاريب الفرح واللوعة، إنّما هي تجاريب متقطعة، فهي تظلّ معزولة وغير منتجة لأنها تبدو لزمان طويل غير متصلة بعضها ببعض، ولا يهبها الراوي إلّا اهتماماً قليلاً. ولكنه ما أن يقع على أحد منها حتى يحاول، بدلاً من تركه يذوب في مجال الحل، أن يعطيه تعبيراً واضحاً بالكلمات. فهو إذ يتخذ مقعده في عربة الدكتور بيرسبيه، نراه يحاول أن يعبّر كلاماً عن الانطباع الدقيق الذي تحدثه الأبراج الثلاثة لمارتينفيل وفيوفيك،

وهذا الفعل البسيط يزيد من حميّة البهجة التي يشعر بها ويوصله إلى ما يشبه المرح الجسدي ولكنه لا يعيد التجربة. وبمجابهة عدم موافقة السيد دي نوربورا نجد الراوي وهو إذ ذاك فتى مراهق، يقرر أنَّ عليه أن يبحث عن وحيه الأدبي في مكان آخر، يبقى الترابط في فكر الراوي بين هذه «المشاعر الفرحة» وبين رغبته في أن يكون كاتباً، ترابطاً حياً حتى النهاية، ولكنه ترابط غير مدرك شعورياً. وسباعية فانتوي وحدها تبدو على نحو غامض أنها تقدم له، في فرحها وحزنها، شيئاً موازياً لانطباعاته المكررة، أي نكراناً لانعدام المعنى والجدوى في الحياة.

شيئاً فشيئاً ينسحق أملُ الراوي في أنَّ الحياة تحفظ له بعضاً من الحقيقة المُلغّزة، تحت تجربته في الحياة كما تستبين في «المنطق العقيم» الذي يتخذه الذكاء. ويصل نهاية دركات اليأس في مطلع «الزَّمان المستعاد» فكل آماله الأدبية قد اكتسحت وبمعيتها إيمانه بوجود معنىً غامض سريّ في الحياة.

وتتهاوى آخر الآمال الباقية من أيام كومبراي ومعها تذوي بهجة «الأحاسيس الفرحة» التي كانت تزخر بها تلك الأيام على الدوام.

بعد فترة طويلة من الصراع بين الحزن والنسيان، فإنّ حب الراوي لألبيرتين يزول كما يزول كلّ شيء آخر، في خضم نسيان الماضي. وفي البندقية تعود من جديد الأحلام الفنتازية الأولى، فإنّ الراوي يحلم بإغواء خادمة البارونة دي بوتبوس، على سبيل المثال. يذوب عالم الغيرة المُرهق الذي عاشه مع ألبيرتين، فتصير دراماه العظيمة شيئاً لا معنى له، وحكايةً تافهة لا تختلف عن الحكايات المماثلة الأخرى. ثمّ يتبع ذلك زيارة إلى تانسونفيل، وهناك يواجه الراوي مشكلة تقييم تُلقي بكل ثقلها على حياته

برمتها. إن كومبراي طفولته وكل ذكرى كانت حتى ذلك الحين تحتفظ بقوتها في جعل الحياة مرغوبةً، قد فقدت قدراتها وطاقاتها. «لقد شعرت بالحزن في الليلة الماضية وأنا أصعد إلى غرفتي إذ فكرت أنني لم أعد مرة واحدة لرؤية الكنسية في كومبراي» ولهذا الحزن يضاف حزن آخر. واحد فقط من أحلامه في كومبراي يبقى غير ملوث، وذلك بكل بساطة لأنه ظل حلماً، وهو رغبته في أن يصير كاتباً. لقد توصل الراوي شيئاً فشيئاً إلى الاعتقاد بأنه لا يمتلك موهبة، ثمّ إنه أخذ يهجر خططه المتعلقة بالكتابة، ولكنه ظل يتمسك بعقدية أخيرة واحدة هي أنّه من خلال الفن، بما في ذلك فن الأدب، يُستطاع الوصول إلى شكل من أشكال الحقيقة التي انفلتت منه. إن أعمال بيرغوت وإيلستير وفانتوي علمته إن مثل هذه الحقيقة لا تتكشف إلّا عندما يكون لدى الفنان اتصالٌ مباشر وشخصيّ مع العالم بكامل واقعيته. وهو الآن يُشرع في التساؤل بشأن هذه النقطة الأخيرة من العقيدة: «قبل أن أُطفئ شمعتي، قرأت المقطع المنقول فيما بعد، فإن انعدام قدرتي على الكتابة، ذلك الانعدام الذي كنت أتحسس مخاوفه في طريق إلى آل غيرمانت، تلك المخاوف التي توكّدت خلال تلك الأمسية الأخيرة من زيارتي... بدت لي أقل مدعاةً للأسف، كما لو أنَّ الأدب لم يكشف عن حقيقةٍ عميقة، وفي الوقت نفسه بدا لي محزناً أنَّ الأدب ليس هو ما كنت أتخيل أن يكونه».

والمقطع الذي يقرؤه الراوي في تلك المناسبة هو محاكاة بارعة ليوميات غونكور. إنه يصف صالوناً من تلك الصالونات التي يعرفها الراوي حقّ المعرفة، صالون آل فردوران. غير أنَّ الوصف لا يطابق البتة ذكرياته الخاصة بذلك الصالون، إمّا لأنه لا يعرف كيف يقّدر قيمة ما يشاهد، وإمّا،

وهذا افتراض أشد تحطيماً، لأن الأدب ليس سوى أكذوبة وهو لا يزيد على أن يُلفّع الحياة بـ«سحرٍ وهميّ»... والسؤال الذي يسأله هنا يشكل نقطةً محورية في الرواية كلها. فإذا كان الأدب يخدعنا فيما يتعلق بقيمة الحياة إذ يغلفها «بسحر وهمي» فإن حياة الراوي قد ضاعت ضياعاً كاملاً، ضاعت لأن ما كان يبحث عنه هو بالضبط تلك القيمة التي يبدو أنَّ الأدب، شأنه شأن الفنون الأخرى، يضمنها للحياة. ويظل السؤال بلا جواب إلى أن يجيء الوقت الذي يعود فيه الراوي إلى باريس «بعد مضي ست عشرة سنة». عندها نرى دراما حياته، كما يحدث في المأساة الكلاسيكية، تُحَلُّ خلال أربعٍ وعشرين ساعة، مروراً بأزمةٍ وحلّين محتملين، أحدهما يجلب الكارثة وثانيهما يجلب إنجازاً:

«خلال العودة إلى باريس بالقطار، اتّجهت أفكاري نحو انعدام قدرتي الأدبية، وهي قدرة كنت أعتقد أنني أملكها يوماً ما، وأنا أعبر الطريق إلى آل غيرمانت، وحرماني منها أخذتُ أقر به إقراراً مفعماً بالحزن وأنا في مشياتي اليومية مع جيلبيرت قبل أن أذهب إلى البيت لأتناول عشاءً متأخراً في تانسونفيل، إنها قدرة كنت، وأنا أتصفح مذكرات كونكور عشية مغادرتي لتانسونفيل، أجد فيها شيئاً ما مشابهاً للغرور وكذب الأدب. غير أنَّ أفكاري أخذت تصير أقلَّ إيلاماً، ومع ذلك ازدادت في جفافها ليس ذلك عندما أتأمل تأملاً طويلاً في ضعفي، الضعف الذي يخصني أنا وحدي، ولكن في تأملي لعدم وجود مثالٍ أستطيع أن أؤمن به. ولوقت طويل لم أفكر في خيبة الآمال، إلّا أنَّ ذلك فاجأني بقوة أشد لوعةً من ذي قبل».

وهنالك فقط يستشعر الراوي المراحل الأخيرة في هبوط الخيال: «كان

ذلك، كما أتذكر، عندما توقف القطار في الريف المفتوح. كانت الشمس تشعّ نصف إشعاع على جذوع صيف من الأشجار التي تحيط بالطريق. قلت: «أيتها الأشجار، ليس لديك جديد تنبئينني به، فإنّ قلبي البارد لا يستطيع أن يستمع إليك بعد الآن. أنا هنا في قلب جمال الطبيعة، ولكنني أنظر إليه بلا اهتمام، بل بضجرٍ، إلى حقيقة أنَّ عينيّ تلاحظان الخط الذي يفصل بين أوراقك الملتمعة وجذعك الظليل. ولو أنني كنت يوماً ما ظننت نفسي شاعراً فأنا لا أعرف الآن أنني لست بالشاعر». وبعد ذلك بقليل أخذ يلحظ، بالاهتمام نفسه، النور الذهبي والبرتقالي الذي كانت الشمس الغاربة تنثره على شبابيك بيتٍ كان يبدو أنّه يبنى من مادّة غريبة لونها وردي. «ولكنني قمت بتلك الملاحظات بذات اللا اهتمام المطلق كما لو أنني، وأنا أتمشى في حديقةٍ بصحبة سيدة، لمحتُ قطعةً من الزجاج، وبعد ذلك لمحت شيئاً يُشبه المرمر، ولونه غير المألوف لم يثرني من وَهَني الطاغي، وكما لو أنني من باب المجاملة قلت لها شيئاً ما يبيّن أنني رأيت اللون وأشرت على نحو عابر إلى الزجاج الملون وقطعة الجصّ المزخرف. وبالطريقة ذاتها ومن أجل تخفيف العبء عن ضميري فقد أخذت أنبّه نفسي، وكأن هنالك شخصاً يصاحبني، ينال متعةً من المشهد أكثر ممّا أنال أنا، إلى الانعكاس الناري على النوافذ والشفافية الوردية التي تحيط بالبيت. غير أنَّ مصاحبي الذي كنت أشير إليه أن يرى تلك المؤثرات المدهشة كان دون شك ذا طبيعةٍ أقل حماسة من كثير من الناس الطيّعين الذين يبهجهم منظر جميل، لأنه لاحظ الألوان من غير أدنى ظلّ للفرح».

حتى «الأحاسيس الفرحة» أخذت تفقد قوتها. والجمال ليس أكثر من موضوع عابث، قطعة من الزجاج أو المرمر يمكن أن تستعمل لملء

فراغش محادثةٍ ما. كلّ هذا والراوي كان يبحث عن شيء بات منذ البداية سراباً. لقد تبعثرت حياته، فقد كانت نوعاً من الانحراف عن الهدف خالياً من المعنى. وخليق به الآن أن يعود إلى الصِّغَرِ والضجر اللذين تحفل بهما الحياة اليومية. لقد جعل الحياة في حقيقية الأمر تمرّ عليه من غير أن يُمسك بها، ولا شك أنَّ ذلك كان بسبب انعدام ما يمكن التمسك به. «لم يكن هنالك ما يدعو إلى حرماني من المتع الدنيوية، لأنني لست، أو لم أعد، مهيّأً للقيام بالعمل الفاخر الذي كنت آمل كلّ يوم أن أبدأ به في الغد. لست كفأً أو لم أعد كفأً للمهمة وربما لم تعد المهمة متناسبةً مع أيّة حقيقة من حقائقي».

وحينما يصل الراوي هذا الطريق المسدود، فإن الرواية تدور على محورها في الوقت نفسه. لقد عزف بمحض إرادته عن أية محاولة لتسيير حياته. ولقد تحطم العالم السحري، الذي تضمه كومبراي قطعة فقطعة. هجره الراوي وقد انهار الإيمانُ الذي منحه قوته الحيوية. وبعد أن نزع عن نفسه كلّ الأفكار السابقة، والاهتمامات الماضية فإنّه يدخل العالم الحقيقي، عالم الحاضر، العالم الذي تركه منذ وقت طويل والذي صار طيّ النسيان. صار رجلاً بلا ماضي وبلا مستقبل، بلا ذكرى ومن غير هدف. وعلى نحو متسارع ولكن بدرجات متلاحقة، نراه يعاني سلسلة من التجارب التي تناقض كلّ قناعاته التشاؤمية هذه وتأتي به في آخر المطاف إلى نهاية رحلته.

يرى أمامه بطاقة تحمل اسم غيرمانت.

غيرمانت الاسم الذي لا يعني شيئاً عنده الآن. إنه اسم يشير إلى زمرة من المجتمع لا تثير اهتمامه بزمرة مشابهة لها في انعدام الإثارة. يقرر أن يذهب

إلى الحفلة الموسيقية التي دُعي لها. ثمّ نسمعه يقول: «ولكن بسبب اسم غيرمانت فحسب، الاسم الذي لم أفكر به منذ مدة بعيدة بحيث إنني حين قرأته على بطاقة الدعوة استرعى اهتمامي وحرّك أعماق ذاكرتي، وأبرز للنور جزءاً من ماضي آل غيرمانت، مع ذلك الماضي، كلّ الصور المتعلقة بغابات بعيدة والأزهار ذات السيقان الطويلة، كلّ تلك الأمور التي كنت معتاداً على إضافتها لاسم غيرمانت في كومبراي». وعلى نحو بطيء تعود سريّةُ الحياة إلى البروز من جديد. ثمّ يمضي الراوي في القول «أخذت أعيد قراءة الدعوة حتى وصلت اللحظة التي ثرت فيها، إذ أخذت الحروف التي يتشكل منها اسمٌ هو بمثل ألفة وسريّة اسم كومبراي، تؤكد لنفسها استقلالاً فصارت تعرض أمام عيني المتعبتين اسماً بدا أنّه غير معروف عندي». ومنذ هذه اللحظة، وكما يحدث في الحلم، فإن الراوي يتوغّل في جوّ غريب. يصير واعياً على المستوى الجسدي بأنه يتحرك داخل حقيقة تختلف عن الحقيقة التي تدركها حواسّه. وكما أنَّ اسم غيرمانت يعود للحياة متلفعاً بكل بهائه السابق، فإن مكاناً هو الشانزليزيه يتقدم به الآن نحو أصقاع ليس سحرها «كاذباً» تحمله عربته خلال الشوارع المؤدية إلى الشانزليزيه فنسمعه يقول:

«كانت الطرق سيئة التعبيد في ذلك الوقت ولكنني لحظة أن دخلتها استيقظتُ من أحلامي بشعور خالص النعومة، فقد بدت لي العربة كأنها تتهادى على هَوْنها بهدوء، كما لو كانت بواباتُ مزرعة تُفتح لها، فتقوم العربة بانسياب فوق طريق مغطى بالرمل الناعم أو على أوراق ميتة. وفي الحقيقة لم يكن هنالك شيء من ذلك، ولكنني أحسست على حين غرة أنَّ الطريق الذي أمامي قد أزيحت عنه كلّ المعوقات، كما لو لم يكن بعد

ضرورياً أن أقوم بأي جهد من أجل التلاؤم أو الانتباه اللذين نقوم بهما على نحو لا داعٍ له حينما نُجابه بأوضاع جديدة. الشوارع التي كنت أسير فيها كانت تلك المنسية طويلاً حيث تمشيت مع فرانسواز حينما كنا نذهب إلى الشانزليزيه. كانت الأرض ذاتها تُنعم نفسها في طريقي. وكمثل الطيار الذي، بعد أن يترنّح على المدرج المطال على نحو أخرق، يطير فجأة بنجاح، فإنني صعدت شيئاً فشيئاً نحو الأعالي الصامتة من الذكرى».

انفصاله كامل، انفصالٌ عن عالم كومبراي، عالم التصديق والتطلع، انفصال عن عالم المنطق، انفصال المشهد الحقيقي الماثل أمام عينيه، الحاضر حضوراً جسدياً فيما تتمايل العربة به فيه ولكنه مشهد لا يراه هو ولا يشعر به:

«حين وصلت إلى زاوية شارع روايال حيث اعتاد البائع أن يضع بسطةً يعرض فيها الصور الفوتوغرافية التي كانت فرانسواز تحبّها فقد بدا لي أنَّ العربة وهي مسوقة بمئات المرات التي استدرت فيها هنالك، لم تستطع مقاومة الاستدارة في تلك الآونة من ذاتها. لم أكن أعبر الشوارع ذاتها التي يعبرها العابرون في ذلك اليوم إذ أنني كنت أسير عبر ماضٍ حزين عذبٍ كان يمضي بمحاذاتي».

ما زال الماضي مؤطراً بهذا الشعور وهو ماضٍ موازٍ في مشابهته الفارغة لعالم الفانوس السحريّ الخيالي الذي كان طفل كومبراي يعرض فيها أحلامه. وفي تلك اللحظة بالذات يظهر أمام عينيه المسيو دي شارلو، نصف مشلول، مرعباً، متكلّف العظمة. ومثل عالم كومبراي فإنّ المسيو دي شارلو ينتزع عنه كلّ شيء كان يوماً ما جديراً بتحديد شخصيته. لم يبقَ من كبرياء هذا الأرستقراطي ومن براعته التي لا تجاري في الحديث سوى

حركات مُتَصنعة وتلعثم متهدج. ومع ذلك فإنّه يظهر أمام الراوي فخماً غير قابل على الانكسار وذلك لدى مدخل بيت آل غيرمانت:

«كان يعيدُ بخشونة منتصرة وبنبرة واحدة، متلعثماً بعض الشيء ومتوهّجاً على نحو قبري: هانيبال ديبروتيه ميت! أنطوان دي موشيه، ميت! شار سوان، ميت! أد ألبيرت دي مونمورانسي ميت! البارون دي تاليران ميت!» وفي كلّ مرة كانت كلمة «ميت» تبدو كأنها تهيل ملء مجرفة من التراب على كلٍ منهم بمعونة حفار قبور شديد العجلة في أن يواريهم في قبورهم ويحكم عليهم إغلاقها».

يقترب الراوي من بيت آل غيرمانت واللحن المعاود يتردد في أذنيه «ميت، ميت، ميت» وهو لا يعير انتباهاً له، فإنه كائن حيّ مرة أخرى غير أنّه حيّ موزع الكيان. إن المتعة التي ولدها هذا التجوال خلال باريس لا يثير صدىً في عقله الذي ظل بعيداً وراءه فلم يلحق بالإحساس الجديد الذي أخذ الآن يتوجه بالراوي مع ذلك بعيداً نحو الماضي:

«حاولت الآن أن أستجلب صوراً أخرى من ذاكرتي... صوراً من البندقية بوجه خاص، ولكن كمجرد ذكر كلمة «صورة» كان كافياً لأن يبدو كلّ شيء مدعاةً للضجر كألبوم من الصور الفوتوغرافية. لم أشعر بعد بأيّ مذاق ولا بأية قدرةٍ على وصف ما رأيته في الماضي أكثر ممّا شعرت يوم أمس لوصف ما لاحظته بتلك الدقة وذلك الجفاف. خلال دقيقة أو اثنتين سأُحاط بالأصدقاء الذين لم أرهم منذ سنوات وسوف يسألونني دون شك ألّا أعزل نفسي عنهم مرة أخرى، أن أمضي أيامي معهم. وليس لديّ سبب لرفض طلبهم لأنني أجد الآن البرهان على أنني لم أعد جديراً بالقيام بأيّ شيء، وإن الأدب لم يعد يهبُني أية متعة إمّا

بسبب نقصٍ عندي، لأنني قليل الموهبة أو بسبب أنَّ الأدب نفسه ليس مشحوناً بالحقيقة كما كنت أعتقده من قبل».

في هذه اللحظة بالذات نرى كلّ استنتاجات الراوي السابقة تنهار تماماً، وعلى نحو فجائي في لحظة من لحظات اليقين العاطفي الذي لا يشي بشيء لعقله. إنه يجد نفسه على حين غرّة موجوداً في أبعاد هذه «المشاعر الفرحة» التي كان ينوي إهمالها. تمرّ عربة ترغمه على أن يتجنبها بأن يخطو خطوةً بعيداً عنها فيضع رجله على صخرة من الصخرات المرصوف بها الشارع، تكون أقل علواً بقليل عن الصخرة المُلاحقة لها، وهذا الاختلاف في المستوى يشبه مشابهةً تامةً الاختلاف الذي أحسّت به رجله حينما دخل مكان التعميد في كاتدرائية القديس مارك في البندقية:

«زالت كلّ مثبطاتي تلقاء شعور السعادة الذي سبق لي أن أحسست به في لحظات مختلفة من حياتي، بإزاء منظر الأشجار التي عرفت أنني تميّزتها حينما كنت أتجول بالعربة في بالبيك، وإزاء مشهد الأبراج في مارتينفيل، ولدى تذوق كعك المادلين وهو يُغمس في الشاي العشبي، وفي عديد من المشاعر التي ذكرتها، والتي يبدو أنَّ أعمال فانتي الأخيرة تمثل خلاصتها وجماع تركيبها. وكما تلاشت شكوكي العقلية وقلقي بشأن المستقبل عندما كنت أذوق المادلين، أخذت في التلاشي الآن مرة أخرى. والتهيبات والمخاوف التي داهمتني قبل لحظات فيما يخص حقيقة قدراتي الأدبية بل حتى حقيقة الأدب ذاته، انقشعت كما لو كان ذلك تحت تأثير سحرٍ ما. في ذلك الوقت عزمت عزماً أكيداً على ألّا أظل في نطاق الجهل (كما فعلت يوم أن تناولت المادلين من قبل) الجهل الخاص بالسبب الذي جعل الصعوبات، وقد بدت قبل فترة قصيرة مستعصية على

الحل، تبدو الآن وقد فقدت كلّ معنىً لها وذلك من دون أن أخطو أية خطوة عملية في تفكيري، ومن دون أن أجد أية براهين فعالة لما فاجأني الآن من يقينٍ بدّد شكوكي».

وأخيراً، وبعد أن استبان بوضوح أنّ حكاية المادلين مسألة من الماضي البعيد، يتوجه ذكاء الراوي وعنايته وانتباهه نحو دواخله. كان البحث الطويل الذي بدأ في كومبراي، والذي تذكره الراوي عبوراً بتجربة المادلين، كان بحثاً لا يُجدي لأن الباحث كان يسير في الطريق المغلوط. وهو ينظر إلى هذا الخطأ بوصفه شائعاً بين البشر كلهم لأنه «خلال كلّ مدى حيواتنا يتطلع الأنا فينا نحو أهدافٍ تراها النفس رائعة، ولكن هذا الأنا تخفق في ملاحظة تلك النفس ذاتها، بينما هي لا تنفك تمحّص تلك الأهداف». ولم يكن إلّا حين رفض كلّ التطلعات التي وسمها في طفولته بأنها «رائعة» استطاع الراوي أن يتوجه نحو «الأنا» الذي هو نفسه. وهذا التغير الملحوظ في الوجهة وهو تغير ينطبق مع تغيّر في وجهته بإزاء الزَّمان، يهيئ التحول من «الزَّمان الماضي» إلى «الزَّمان المستعاد»، وهو تحوّل أخفقت تجربة كعك المادلين أن تضعه في مجال التحرك. وأنه في جوهره تغيّر عقلي إلّا أنّه ليس فجائياً فلقد بدأ من قبل في عودة كلمة «غيرمانت»، وصار يتنامى في ضغطه خلال الجولة في الشانزليزيه. غير أنّه في ذلك الوقت لم يكن قد وصل إلى وعي الراوي، فقد كان في فكرة الوعي ما يزال رهينة اليأس، وعلى وشك أن يفقد التمسّك بكل أمل. غير أنَّ الحياة الآن سبقت الفكر الذي صار مُلزماً بالاستدارة نحوها، على الرغم من أنَّ العملية ليست فورية فليس في عالم بروست طفراتٌ فجائية.

بفعل الصدفة الخالصة... على قدر ما يتعلق الأمر بالراوي ولكن بسبب

أنَّ بروست قد قرر ذلك بصورة إرادية، يستعيد الراوي الآن على نحوٍ فرِح حياته بتتابع منتظم بدءاً بالبندقية التي كانت قبل لحظة لا تعني شيئاً سوى الضجر، والتي أصبحت الآن بفضل أحجار التبليط غير المتساوية تحت قدمه، مشعّة مذهلة. وبعد ذلك، أي في الحفلة، ترتطم ملعقةٌ فوق أحد الصحون فيستعيد «مشهد صف الأشجار التي كان قبل أربع وعشرين ساعة يتأمّلها من نافذة القطار دون أدنى اهتمام. بتتابع ماضويّ منتظم في الزَّمان تأخذ بالبيك مكانها بجانب البندقية، ورؤية كتابٍ مجلد فوق رف المكتبة هو «فرانسوا لو شامبي» يعيد إلى الحياة تلك الدراما المؤلمة في سويعات النوم في كومبراي كلّ عالمه من «المشاعر اللذيذة»، ينبعث مفعماً بالحياة حاملاً الفرح الغامر والألم مالئاً إياها بالبهجة التي هي غاية بحد ذاتها، فريدة ومكتفية بنفسها ومستقلة عن أية مدركات عقلانية.

حتى هذه اللحظة لم يصل الراوي إلى أي توازن في علاقته بالزمان. وإذ كان يحيا حياته اليومية فقد كان على الدوام يلقي بنفسه على مدى توقع المستقبل. إذ أخذ يستعيد حياته في تأملاته الطوال ابتداءً بالمادلين، فإنه أخذ يحياها مترامية على الماضي وهو الآن يركّز بصره على الحاضر مدققاً وفاحصاً لما هو موجود في داخله. كان يعتقد بأنّ العالم الخارجي امتدادٌ لا تغيّر فيه وأن الزَّمان يمضي دون انقطاع. وما يجده الآن في داخل نفسه إنّما هو العكس من ذلك تماماً: عالمٌ لا زمان له تتغير أبعاده المكانية تغيراً لا ينقطع. إنّه عالم منتظمٌ مبنيّ على القوانين الطبيعية للاتصال، وهو مستقل استقلالاً كاملاً عن المخلوق البشريّ الهشّ وهو الوعاء الذي يصب فيه.

داخل إطار العالم، ذي التغيير الشامل والنسبية العمومية، الذي ينتمي الراوي إليه يلتحم عالمٌ مطلق كوّنته مخاطرُ حياةٍ فردية، واكتُشف

بالصدفة في إحساس فردي، فهو إذاً عالم مضاعفُ المجانيّة ليس هنالك تفسير منطقي لوجوده ولكنه بسبب أنّه موجود... فإن شكوك الراوي بشأنه تتلاشى. إنه يحمل له البرهان على أنّه كان هنالك تتابع واستمرار حقيقيان في حياته، وأنّ تهرباته إنّما كانت تهرباتٍ بالقياس إلى نفسٍ هي الثابتة. ولأنّ هذه النفس ثابتة، فإنها تندُ عن فهمنا العقلي لأنّ عقلنا يسمح «بسلسلة الأيام أن تتسرب عنا وفي سفرتنا خلال الزَّمان، لا يُدرك العقل على أنّه حقيقي إلَّا المكان الذي نكون فيه في لحظة معينة»، وأنه بسبب أنَّ الراوي لم يكن من قبل قد انتبه لوجود هذا الكيان الداخلي، لم يلحظ في نفسه غير الفوضى والتفكك. وعلى نحو متساوق فإن الراوي يكتشف أيضاً مهنته الأدبية: فعليه أن يهب لهذا العالم التعبير الخليق به، ينبغي أن يجد المعادل الأدبيّ له. فهو الآن «يستعيد» الزَّمان بوجهتين اثنتين.

فمن الناحية الأولى ليس العالم الذي في داخله عالماً تجريدياً، إذ إنّه يحتوي وبكلّ كليته، ذلك المحتوى الثري لما كانته لحظة في الزَّمان عيشت فعلاً. وهذا ما يفسر لنا أنَّ الذكري اللا قصدية هي وحدها القادرة على استعادة الماضي: أيّة لحظة في الزَّمان لا تختفي اختفاءً تاماً من ذاكرة الراوي الواعية إنّما هي لحظة مفقودة لأنها تظل على الدوام رهينة تغيير فوري، ذلك التغيير والتشكّل المتعدد الوجهات الذي تولّده الأحلام والخيال والذاكرة والعواطف. إنّها أسيرة التطور العام الذي يحدث للبشر في الزَّمان. وهذا هو السبب أيضاً في أنَّ غياب الراوي لستة عشر عاماً، توقف خلالها اسم غيرمانت واسم الشانزليزيه عن التطور في وعيه، إنّما هو غياب يهيّئ ابتعاث ما كانت هذه الأسماء عليه حقاً بالنسبة إليه في الماضي. إنّ الغياب كالذاكرة اللا قصدية يجعل في الإمكان تكوين

تركيبة بين لحظتين مستقلتين إحداهما حاضرة والأخرى ماضية، وكلتاهما متحرّرة من العملية التحطيمية التي يقوم بها الزَّمان.

ومن الجانب الآخر فإنه إذ يدرك وجوده الخارج على الزَّمان، والذي يحيا في داخليته فإنه يدرك أيضاً أنَّ حياته هو تُقاس ضمن الزَّمان المطلق. إنه يرى أن ستكون هنالك نهاية لتتابع الظواهر الرتيب تلك الظواهر التي تأتي بها الحياة، وإنه حتى الواقع الذي لا يتغير والذي يدركه هو، سوف يتوقف عن الوجود بالنسبة إليه، وكلّ جزء من العالم الداخلي الذي يدركه الآن يحدد ديمومة تنحو نحو نهاية وهي مدى حياة إنسان ما، أي الشيء المطلق بالنسبة لكل إنسان. الروح وحدها تستطيع العلو فوق الزَّمان ذلك لأن الجسد البشري خاضع خضوعاً شديداً لمرور الزَّمان. الموت، كما يعلن ذلك المسيو دي شارلو إنّما هو حقيقة عارية. ونرى الراوي يتبين هذه الحقيقة ويدركها في حفلة آل غيرمانت النهارية حيث تتحول على نحو فجائي إلى نوع من العشاء الأخير يكون فيه البارون متّخذاً دور الملاك المُعلن عن الهلاك. وما يجمع كلّ هؤلاء الناس الّذين هم على عتبة الموت، ما يهبهم شكلاً وجوهراً، وفقاً لرؤية الراوي إنّما هو الزَّمان، زمانهم، مكان التجمع الذي يشتركون فيه جميعاً والوسطة التي تمسك بهم معلقين والتي ستزول بزوالهم. وقد سبق له أنّ أدرك هذه الحقيقة بصورة غامضة فيما مضى. فذات يوم، بعد غياب طويل، يلمح وجه جدته، وفي تلك اللحظة يراها بصورة موضوعية، أي دون العمى الذي يضفيه الحب والاعتياد، فيرى أنها عجوز متهدّمة و«فجأة... في غرفة استقبالنا صارت تنتمي إلى عالم جديد، عالم الزمان».

ليس إلّا خلال هذا المدى من حياة ما، حيث تدق الساعة زمانها دقاً

شديداً كما يعرف ذلك الراوي على الفور... يستطيع العالم الذي يكون الراوي مستودعاً له ووعاءً لزمانه أن يوجد. إنّه ذو هيمنة تامة على ذاته، ملاحظاً الوجوه التي تحيط به على نحوٍ موضوعي، بذلك التجرد والمسافة اللذين يولدهما الغياب. لقد وسم الزمن بوضوح كلّ أولئك الناس الذين كانوا يوماً ما «معروفين» لديه. إنهم جميعاً على نحو يريد أو يقل منغمرون في درجة من درجات الثبات أي الموت. البارون دي شارلو على حافة الموت، وليس هنالك مثير من المثيرات يستطيع أن يبعث فيه الحياة التي قد «مضت» بالفعل، على الرغم من أنَّ انطباعاً بصرياً قد يُطلق في جسده حركة أوتوماتيكية لا معنى لها. وهنا يخطو الراوي خطوة أخيرة في الطريق إلى الكشف والرؤيا، إنه يرى نفسه أخيراً رؤيةً موضوعية، سائراً نحو الموت مثل كلّ الناس الذين هم حوله على منحنى مسيرة الزَّمان ويدرك أنَّ الساعة تفرض شروطها المتسلّطة على عمله. وإذا كان له أن ينتج عملاً فنياً، فإنّ عليه أن يفعل ذلك خلال المدى القصير من الزَّمان الذي خصص له من الحياة، عليه بالمعنى الحرفي للكلمة أن يعمل ضمن «الزَّمان المستعاد» وهو الآن في نهاية بحثه، ووجهة النظر التي ينظر منها قد نالها تغييرٌ مؤكد. وبدلاً من أن يبحث في الخارج عن عالم بناه داخل نفسه فهو يتقبل هذا العالم الذي يأتيه من الخارج. وهكذا يكتشف أنّ في داخل ذاته هنالك حقيقة هي في الوقت نفسه خارجية وداخلية. وهو يتملك هذا العالم وبفعله هذا يدرك الحدود الموضوعية لوجوده، لأن هذا العالم في الوقت نفسه لم يتملكه هو، إنه الآن قريب من الموت.

ليس من قبيل الصدف فقط أن يحوم الموت على هذا النطاق الواسع في حكاية الراوي، وهنالك ما لا يقل عن سبع حالات موتٍ أربع منها

مهمة تستهلك عديداً من الصفحات: موت سوان البطيء، وموت الجدة الوحشي، وموت بيرغوث الرزين، وموت ألبيرتين العنيف، يعقبه موت ثاني بطيء آخر في ذاكرة الراوي. وإلى جانب موت الشخوص فإن الموت أحد الموضوعات الجوهرية في الرواية: موت الذكرى، موت الإحساس، موت الأمل، موت المجتمع. كلّ الحياة البشرية تتفسخ شيئاً فشيئاً وهي تتحرك بلا نكوص نحو النسيان النهائي. والآن، بدلاً من محاولة إيقاف هذه الحركة نحو الموت فإن الراوي في روايته هذه سيأتي بالحياة والموت، هذين الوجهين المتناقضين المتلازمين بلا فكاك في الوجود، وقد أنبئ عنهما منذ زمان طويل في الهزّة الشعورية التي أُشعلت تلقاء «مشاعره الفرحة» في كومبراي، وكذلك في القلق الذي يضيق عليه الخناق في الليل. يستعيد الراوي حياة العذاب حين يريد الشروع في النوم في كومبراي إذ يقرأ على غلاف أحد الكتب كلمات «فرانسوا لو شامبي»، غير أنَّ ألمه يحتويه فرح أكبر، وعليه فإن الحياة في عمل فنيٍّ تنتصر على الموت إذ إنها تحتويه وتحيط به، ذلك لأنه في الفن تكون الحياة حاضرة بكل توهّجها الراهن المباشر الفوري، إذ إنها خلصت من النسيان المضاعف الطبقات الذي يهددها، ومع ذلك فإنها تحتفظ بالجوهر العابر للزمان بكل بكارته. وخلال الفن وعبره يستطيع الراوي أن يعلو فوق موته هو. والراوي بينما هو يكون زائلاً وعابراً فإنه يستطيع أن يترك برهاناً على وجوده بالذات في عالم يجعله خالداً عن طريق ترجمته إلى شكلٍ موضوعيّ قابل للتوصيل. وهذا العالم يرفض النسيان في الموت الذي هو محتّم أن يكتسحه في عبابه.

لقد وصل الراوي نهاية رحلته، لا بواسطة عملية من العمليات الذهنية

ولكن عبر تجربة مباشرة إذ استطاع خلالها أن يكتشف الجواب على سؤاله. وإن وراءه ليمتد طريق لم تكن أية خطوةٍ فوق خطوة باطلة عقيمة، ولم يعد كما بدا من قبل متعرّجاً مليئاً بالعثار ولا وجهة له، ذلك أنّه أدى به إلى وجهة محددة بالفعل. أمّا بالنسبة لبروست فإن روايته انتهت. وإذ لم يكن قانعاً بأن يدع راويه يعطينا وصفاً لتطوره النفساني فحسب، فإنه خلق بصورة قصديّة عالماً مخصوصاً معيّناً يحتلّ مكاناً محدداً في تيار التاريخ وشخصاً انتهى. عبر سفره خلال هذا العالم المحدّد القسمات، إلى أن يفهمه. ووجب عليه أن يصف الخصائص الطبيعية (الفيزيقية) لهذا العالم المتغير على الدوام من أجل أن يُظهر لنا كيف أنّ هذا العالم تعايش في الوجود مع عالم الفرد المغلق، وهو عالم يصل خاتمته في الموت. وما دام على الراوي أن يكتشف كلّ هذه العناصر من أجل نفسه، فقد وجب على عالم بروست أن يحتوي عليها: على الحقيقة الفيزيائية للتغيير، وعلى الحتمية الدقيقة في تطور الراوي وعلى مناخ حياته الداخلية وتذبذباتها. وفي الوقت نفسه وجب على بروست أن يشكّل العالم الفنيّ المستقى من التجربة التي يعانيها الراوي، والتي ميسمها انعدام الترابط الظاهري، وعلى بروست أن يتأكد من أنَّ الخلفية المتشابكة برمّتها حاضرة في الرواية بكل التفاصيل. لأنه من هذه الخلفية يتطور بحث الراوي في كلّ مراحله المختلفة وكل مرحلة تضع تحديداً ملموساً لواجهة من واجهات عالمه الكلي من غير أن تمحو الإمكانيات الأخرى.

مرحلة فمرحلة على الراوي أن يتقدم في كشفه هذا العالم حتى يتمكن من الإحاطة به بكليته، غير أنَّ إمكانية هذا الكشف الكلي يجب أن تكون ضمنية في كلّ المراحل المتابعة التي يمر بها والتي يصفُها من

غير أن يتعرف مغزاها. وليس هنالك من عنصر من عناصر التشابك، ليس هنالك من شيء غير موجود بشكل ما في المراحل السابقة يمكن أن يكون موجوداً في المراحل اللاحقة واحدة واحدة. كلّ شيء يجب أن يكون موجوداً هنالك من أجل تطويره المحتمل. لقد اعتنى بروست ببناء عالم الراوي بحيث إن هذا العالم فيه منذ البداية كلّ العناصر التي يكتشفها الراوي بعدئذ. إنه يشتمل على كلّ جوهر فريد ثري في الحياة التي تستطيع مدركات الراوي الحسية أن تمكنه من التماس معه، والذي هو مدين له بكل اللحظات المجيدة التي تستنقذها ذاكرته بعد مرور الزمن منها: البحر في بالبيك، وتمشيات أوديت في الغابة، والهوثورن (الزعرور البري) وأشجار التفاح وهي كلها متوغلة في أعماق جمال شاعريّ.

ويشتمل عالمه أيضاً على كلّ المراحل الاعتيادية بكل النزوعات وردود الأفعال الملائمة. تلك المراحل التي يمر بها الناس منذ الولادة حتى الممات والتي على الراوي أن يمر بها أيضاً، كلّ هذه وخصوصاً ردود الأفعال السايكولوجية. إنّما هي عناصر التجربة البشرية في الزّمان. وما ينجح بروست في خلقه إنّما هو تجربة صادقة في نوعين من الزَّمان الذي أظهره للوجود. إن الزّمان يجرف الراوي معه في جريان مستديم، ولكنه يخلق له أيضاً بنياناً داخلياً وهذا البنيان المتشكّل من الانطباعات المتراكمة التي تحدد حياته الزمانية الحقيقية، لا يكمل إنشاؤه إلّا بالموت. لأنه لا جدال في العمل الفني عند بروست إنّما هو انعكاس تجربة يكون جوهرها الزَّمان.

من أجل الدخول في عالم الواقع، فإن الراوي يبدأ من تلك الحقائق التي تتغلغل في وعيه عبر «بوابة الخيال الذهبية» خلال طفولته، وعندما

نقرأ رواية بروست فإننا نتقدم مع الراوي في عالمه ونرى سريّته كما يراها هو، أي بعيون الطفولة الجديدة. وعلى القارئ أن يبدأ من كومبراي، فإنها ضرورة جمالية بالنسبة له، كما هي ضرورة سايكولوجية بالنسبة للراوي. إن اللمحة الأولى التي نرى بها سوان في ضوء كومبراي، والتي نرى بها مدام دي غيرمانت في كنسية غلبرت، إنّما هي انطباع شعري يحرك خيالنا: ونحن ندخل، بيسر في مملكتهم المتخيلة. ومن أجل أن يقدمنا لهذا العالم فقد فتح بروست «بوابة الخيال الذهبية» على مصراعيها.

على الرغم من أن كلّ عناصر الرواية يجب بالضرورة أن تكون موجودة في المقاطع الأولى الخاصة بكومبراي، إذا كان لقوانين التطور الشهيرة التي اكتشفت بعد ذلك من قبل الراوي أن تبدو قوانين مشروعة، فإن واحداً من هذه العناصر على الأقل لا يمكن أن يكون حاضراً في عالم الطفل، وهو الحبّ البالغ المجرّب تجربة متكاملة. ليس يسوّى بعض التشكلات العاطفية، ما يظهر لدى الطفل ومع هذا فإن هذا الشكل من الحب يلعب دوراً في غاية الأهمية في رحلة الراوي نحو معرفة ما هي أهمية الحقيقة بالنسبة إليه. غير أن هذا الشكل من الحب جزءٌ من عالم الطفل وذلك بوساطة سوان، إن قصة حب سوان لأوديت وقد أغناها البهاء الذي يحوزه سوان في عيني الطفل، قصة تنتمي إلى عالم كومبراي وهو العالم الوحيد الذي يستطيع بروست أن يؤسس روايته عليه. لأنه الموضوع الوحيد في بحث الراوي... ويخبرنا الراوي وهو يتحدث عن حبه لألبيرتين «لا شك أنّه بسبب القوة التي مارسها مثال سوان على خيالي وعواطفي لزمان طويل صرت مستعداً للاعتقاد بأنه أمر حقيقي الشيء الذي كنت أخشاه بدلاً من الشيء كان يمكن أن أرغب فيه».

إنّ الرواية كما ولّدها خيال بروست، فقد اضطرته إلى إنشاء بنيان معقّد متشابك من العلاقات التي يمكن أن تكون دائمية، ومع ذلك تكون خاضعة لتطوّر معقّد على المستوى ذاته، على الرغم من أنّه يكون أحياناً لا يكاد يُعرف. وفي الوقت نفسه كان على بروست أن يصوّر تقدم الراوي نحو وعي لهذا التعقيد والتشابك المزدوجين. ولنا أن نرى السبب في أنَّ بروست عاد دون انقطاع لإعادة صياغة قصته بينما كان يطوّرها، وذلك محاولة منه لجعل نسيجها متناسقاً غير متناقض. غير أنَّ الرواية بمجموعها معالجة ومركّبة بصورة واعية وبدقة عظيمة: فهناك استثارتا الذاكرة المتعلقتان بكومبراي. والتطابق المضبوط بين مجموعتي «الأحاسيس البهيجة» اللتين مرّ بهما «صدفة» في حفلة استقبال آل غيرمانت، واللتين يدور حولهما محور الرواية، حيث كما في جزء «الزّمان المستعاد»، يخرج الراوي من عالم الموتى الذي يشاهده من القطار ليدخل إلى العالم الموجود في داخليته. على أنّه عندما أخذ حجم الرواية يتزايد تزايداً غير اعتيادي، فإنه لم يكن بالمستطاع الحفاظ على التوازن. إن عالم «الأحاسيس البهيجة» وهو الثريّ بالألوان والأشكال، والمتيسّر على نحو مباشر للحواس والمشبع بما كان لحظة من الحياة الفورية الحالة، نراه ينحسر أكثر فأكثر عن الأبصار. ونراه يُخلي مكانه لمجموعة من القوانين التجريدية التي تحكم تطور عالم آخذ في التفسخ. إن النظام المتعالي للحياة، التي تبقى عبر كلّ تقلبات الزّمان، يختفي مؤقتاً، وما يبقى بعد ذلك إنّما هي القوانين الميكانيكية التي تنظم دمار الحياة. ومن خلال راويه يبدو بروست مصمماً على تحطيم عالمه، بلا هوادة ولا رحمة، ونراه يؤكّد باكفهرار في أحداثه وشخوصه كلّ البراهين المتعلقة بالانحطاط الأخلاقي.

وفي النهاية يبدو عالمه محكوماً بمفهوم واضح الجبرية والتشاؤم، فيما يتعلق بالإنسان والمجتمع معاً، ويراهما بروست تعبيرين متناوبين عن العلاقات الاجتماعيّة وهما، أي الإنسان والمجتمع، إذ يتذبذبان أيضاً، يقعان تحت رحمة القوانين الطبيعية (الفيزيقية) التي توقع على كلّ شيء لعنة الانهيار. ونتيجة لذلك فإن عالمه لم يعد قادراً على احتواء الجوهر الأساسي للزمان، الذي هو بالنسبة لبروست، في مقدور الفنان أن يستوعبه والذي (أي الزَّمان) بمقدور العمل الفني أن يكشفه لنا. وعلى الرغم من ذلك فإن بروست يقود راويه إلى التجلي الخاص بـ «الزَّمان المستعاد» وإلى التوكيد على أنَّ العمل الفني «علامة من علامات السعادة»، ولو أنَّ المنطق كله ينكر ذلك. وعلى الرغم من أنَّ الراوي في رحلته نحو معرفة «الحياة الحقيقية» يبدو أنه يتقدم فقط عن طريق الحذف فإن كلّ العناصر الضرورية لتجربته توجد في كومبراي. وفي حكاية حب سوان، أي في الجزء الأوّل المسمى «من عند سوان» في هذا الجزء، متجمعة في بنيان متشابك، كلّ عناصر عالم الطفولة، وهو عالم، شكله المتغير، الذي يكتشف ببطء سيكون عنده دلالةً على نموه هو نفسه بينما يمرُّ عبر الزَّمان. إن «من عند سوان» يكشف نوعية رؤيا بروست الإبداعية، وفي الحقيقة أنّ الرواية الكاملة برمتها، وكذلك إمكانية الرواية ذاتها وبنيانها كله، يتناميان من هذه الرؤيا.

الفصل الثالث

العالم مستعاداً

يصير الراوي مالكاً لنفسه امتلاكاً تاماً لدى نهاية الرحلة، ومنذ الآن فصاعداً نراه كالمهندس المعماري الذي بعد أن جمع المواد اللازمة لعمله، يرسم التخطيط النهائي للبناية المزمعة. والآن كلّ ما يكون بحاجة إليه هو أن يركّز على خريطته من أجل إنجاز غايته. لقد ظلّ مشروعه نائماً طوال السنين لأنه هو نفسه، وبوصفه رجلاً، لم يصل بعد إلى تلك الدرجة من وجهة النظر، بشأن الحياة، التي تعطي حيويةً لمجهوداته الأدبية. ذلك لأنه لو لم يكن قد وقع تحت تجربة حفلة استقبال آل غيرمانت فإنه ما كان سيعرف عمّاذا سيعبّر في كتابه. إن الخلق الفني لا يصبح ممكناً لديه إلّا عندما يكون مؤسّساً على تجربة مباشرة في الحياة، تجربة محسوسة بعمق، ومفكّر بها بعدئذٍ، أي تجربةٍ مُعَقلنةٍ. فلكي يكون عمله صادقاً أصيلاً فإن عليه أن يكون ترجمةً مباشرةً لتلك التجربة ولذلك التأمل فيها.

ينبغي إخضاع علاقة بروست برواية «بحثاً عن زمان مفقود» إلى هذا الميزان إذ أردنا أنَّ نحمّص مقدار صدقه. في الصفحات الأخيرة من «الزمن المستعاد» وهي صفحات تغلب عليها العجلة بل حتى الإنهاك يظهر بروست خائفاً من أنّه سيساء فهمه، وتحت ستار الأنا... نراه يشرح بحذرٍ

المهمّة التي سبق له هو أنْ أنجزها والتي يصفها الراوي على سبيل التوقع فحسب. كان ممكناً لبروست أن يستخدم ضمير المتكلم «الأنا» استخداماً مزدوجاً، وذلك بسبب أنّه أدرك أنَّ عمله قد انبجس عن التجربة الشخصية وأنه محكوم بها حكماً كاملاً. أمّا الراوي فإنه يجعل مهمته المستقبلية أن «يصور الواقع» وأن يفعل ذلك «بوصف العالم» الذي سيكون «معاداً تخطيط تصميمه» إعادةً تامة.

بالنسبة لبروست لا يمكن للرواية أن تكون وصفاً بسيطاً موضوعياً أو سرداً مستقيماً. تقع أشد اللحظات إيلاماً حينما يفكر الراوي عند عودته إلى باريس بأنّ الواقع قد تقلص إلى ما يشاهد منه مشاهدةً موضوعية. لم يكن بعد ذلك يفهم ما هو الأدب. ولكن بمقاييس كشف الراوي الأخيرة فإن العمل الأدبي مركب من العالم الذاتي الذي بدوره يوجد فقط استجابةً لتجاريب معينة في الحياة. استعمل بروست في روايته مواداً مستقاةً استقاءاً يكاد يكون حصرياً، من حياته الخاصة هو، لسبب بسيط هو أنَّ ذلك كان المادّة الصحيحة الوحيدة التي يقدر على استخدامها. إن ذلك هو المعيار الوحيد الذي يحدّد عالمه. إنه مرتبط بحياته الخاصة وبالجو الذي عاش فيه وبتجربته الشخصية. لم يكن قادراً على أن يحذف مسبقاً وعلى نحو اعتباطي بعض أوجه ذلك العالم مثل التفاهات التي كان يتمتع بها أو دراما الجنسية المثلية التي عاشها. ليست روايته نتاجاً مجانياً لخياله، إذ أنها تمد جذورها عميقاً في تجربته الخاصة.

غير أن تجربة الراوي ليست كلها على المستوى نفسه من الأهمية النهائية. كانت مشكلته أنّه ظل لوقت طويل غير قادر على التميز بين أوجه حياته التي ستكون جزءاً من حقيقته الداخلية، وبالتالي مادة من

مواد الرواية. إن حياته ملأى بالتقلبات وذلك بالضبط لأنه دائم التأرجح والحُلُم. ومن بين العالم الفيزيقي الذي يراه والذي كان يعيش فيه، والذي كان ينتمي إليه والذي كان يفكر فيه، مدَّ يده إلى بعض العناصر وحاك حول نفسه حكايات رومانسية. ففي إحدى المناسبات مثلاً نراه يبني حول دوقة دي غيرمانت «حكاية مغامرات رومانسية كاملة، لا جدوى فيها وليس فيها أيّة صحة مطلقاً» على أنّه وهو يعبر من واحدة من حكاياته إلى الأخرى فإنه يتعلم «حدود الحقيقة وضروراتها».

إن المغامرة العظمى التي يعيشها هي في أنَّ يتقدم من أقاليم الفنتازيا إلى معرفة صادقة للواقع، أمّا الخطر العظيم الذي يواجهه فيكمن في احتمال قناعته، كما قنع عوليس وصحابه، بجزيرة من جزر سيرسه[1] CIRCE التي خلقها هو نفسه. ونراه يحصل على معرفة أصلية في لحظة من الاستنارة الفجائية يتبعها تأمل صبور. ولقد اكتشف أنَّ عالمه وإن كان حقيقةً في داخليته ليس معروفاً لدى الاخرين وأنه بوصفه كاتباً عليه مهمة إجراء تعريفه لهم. وهذه هي المهمة التي ألقاها بروست على نفسه أيضاً. فبدلاً من تقديم عمل متخيل يبدو أنّه حقيقي، فإن «بحثاً عن زمان مفقود» تقدم حقيقةً تبدو لأول وهلة عملاً متخيَّلاً، لأنها تحطّم عالم الوهم الخادع الذي نعيشه بصورة اعتيادية. إنها حقيقة تحطم ذلك الخداع كما في أمسية سانت أوفيرت، حيث تحطم سوناتا فانتاي العالم الكاذب الخانق العقيم الذي يعيش فيه سوان. ومن وجهة نظر بروست، كلّ الروايات العظمى، بل

(1) سيرسه أو كيركه في أوديسة هوميروس، هي ربة إحدى الجزر التي رسا عليها عوليس وصحبه في عودتهم من طروادة إلى موطنهم أثينا وكانت سيرسه تسحر ضيوفها وتمسخهم إلى حيوانات غير أنَّ عوليس استطاع أن ينجو منها بمعونة الإله هرمس.

كلّ الأعمال الفنية العظيمة، إنّما هي نقيض الخيال الكاذب. وعلى هذا فإن الكاتب أو الفنان يحمل عبئاً ثقيلاً ومسؤولية ضخمة لأن عمله ينبغي أن يدعونا على الدوام إلى الواقع موقظاً ليلنا من عالم خداعاتنا المعتادة. إن الفنان أخلاقيٌّ بالضرورة حتى إذا كان بواسطة توجيهه القذائف المرتدة.

إن الحقيقة التي يكتشفها الراوي في نفسه هي عالم «أعيد تخطيطه وتصميمه»، ذلك لأن بعض وجهات العالم الخارجي فقط ظلت تحيا في داخليته من أجل أن تتحول إلى جوهر روحيّ جديد. ويتعرف الراوي في نهاية المطاف على حقيقة أنَّ الواقع الوحيد عنده هو ما ظلّ باقياً في داخله، وما اكتسب قيمة ثابتةً بعد أن قاوم العديد من أفعال اللا حقيقة التي كان ينسجها حول الواقع الموضوعي. لقد لاحظ أنه بلا وعي منه وفي أبعادٍ مظلمة داخل نفسه كان على الدوام يقوم بعروض للوجهات المتعددة من تجربته. وكانت تلك الاختيارات الاعتباطية في الظاهر إنّما هي اختيارات لا مندوحة منها، وليست بأي شكل من الأشكال حرةً في تقرير أمرها. وعندما يكتشف في داخليته هذه الحروف اليهروغليفية التي يسعى جاهداً لمعرفة معناها نسمع الراوي يقول: «إن خصيصتها الأولى تكمن في أنني لم أكن حراً في اختيارها لأنها أعطيت لي كما كانت. وقد شعرت أنَّ ذلك لا بدّ أن يكون دليلاً على صدقها».

إن هذا الانتقاء اللا واعي هو الذي يقود الراوي نحو الفن ونحو المعجزة في الفن، إنه يخلق بهوادة وبطء، في داخله، رؤيا العالم جديدةً لا يمكن التنبؤ بها، رؤيا منتظمة منسقة.

ويصوّر بروست لنا هذه العملية على أنها طبيعية جداً، فكل إنسان بهذا المعنى إنّما هو راءٍ وعرّاف على شيء من النبوّة. وليس في هذا المعنى

ما هو فوق اعتيادي ولا مقصود ولا ما هو ملهم. إنه بكل بساطة يتناول الفعل بين الفرد والعالم المحيط به، وهو وظيفة من الوظائف الحيوية كالتنفّس. لقد كان الراوي عرّافاً لزمان طويل، دون وعي منه مطلقاً، إلّا أنّه لن يصير كاتباً، إلّا عندما يتقدم إلى مرحلة أخرى في التطور والنمو. بهذا المعنى يتوغل بروست في الحقيقة كاشفاً لمشكلتين: مشكلة التشويهات المفروضة على العالم الخارجي من قبل الخلق الذي تديم بواسطته النفس ذاتها في حياة مفردة، ومشكلة تعّرف الفرد على القوة الخلاقة الكامنة في حياته نفسه.

هنالك شرطان يضمنان تحوّل القوة الخلاقة لدى الراوي منه إلى العمل الفني الذي يربط هاتين المشكلتين: الشرط الأول هو أنّه يتوجب عليه التعرف على قوته، والشرط الثاني هو أن يستخدم هذه القوة كي ينقل بواسطتها رؤياه. وكلا الشرطين يستلزم مسبقاً مجهوداً عقلياً هائلاً تشدُّ من أزره إرادةٌ قوية. إن العمل الفني الذي هو بموجب تعريفه نتاجُ كلّ من التجليّ والعقلنة لإعادة خلق العالم الحيوية هذه، يتطلب من جانب القارئ مجهوداً مشابهاً له في الإرادة والمثابرة، عقلاً وإخلاصاً، وعلى الضد من ذلك فإن العمل الفني واحد من أهم مصادر المعرفة المتيسرة للجنس البشري. وهو، أي العمل الفني، إذ يكون في جوهره علاقةً متبادلة مع العالم فإن سِمَتَهُ الذاتية لا تَنتقص بأي حال من الأحوال من القيمة الموضوعية له. إنه الطريقة الوحيدة لإيصال تجربة الحياة بكامل أبعادها، تلك التجربة التي لا يستطيع العقل وحده أن يوصلها، وإن للعمل الفني قيمةً مستقلة ذاتياً، وهي قيمة ذهنية وأخلاقية كما هي في الوقت نفسه قيمة جمالية.

حتى قبل أن يكتشف «عالمه المُعاد تخطيطه وتصميمه» فإن الراوي يتعرف غالباً على قيمة العمل الفني عبر تحليله لردود أفعاله تجاه الموسيقى والرسم أو الأدب. ونراه يتأمل سباعية فنتاي الموسيقية مفكراً بأنّ «كلّ فنان يبدو أنّه قادم من بلد مجهول كان منسياً عنده، بلد أصلي يختلف عن بلد أي فنانٍ آخر» ولما أخذت أفكاره تتلبّثُ بطريقة بودليرية عند «الصوت الناصع، والألوان العالية، التي يُطلقها فانتاي من العالم الذي يؤلف فيه موسيقاه»، فإن الراوي يوضح لألبيرتين أن:

«للمرء أن يجد للعبير الجرانيومي (نسبة إلى زهور الجيرانيوم) في موسيقاه، لا التفسير المنطقي العام، ولكن يجد له المعادل الغريب، المجهول، العيد الملوّن الذي يبدو أن أعماله قد انشطرت منه شذرات، تلك الكِسر القرمزية، إنَّ على المرء أن يكتشف كيف أنّه «سمع» العالم، وكيف أنّه أسقطه مرسوماً خارج نفسه».

في كلّ عمل يقوم بدراسته، في باري دوريفيلّي، في ستندال وهاردي، يُرى كما يرى في أعمال فيرمير «... شظايا وشذرات من العالم ذاته، ومهما تكن عظمة الفنان فإنه يعيد على الدوام خلق الطاولة ذاتها والبساط نفسه، الجمال الجديد الفريد ذاته، اللُّغز بالضبط، هذا الخلق لشكل جديد مستقل بذاته من أشكال الفن». «إن هذا الجمال الجديد يظلّ نفسه في أعمال دوستويفسكي كلها» ونراه يقول لألبيرتين «كما سبق لي أن قلت يعود المشهد للظهور في الرواية تلو الأخرى، وما هو أكثر من ذلك، إنه من قلب الرواية الواحدة نفسها تعود للظهور نفس المشاهد ونفس الشخوص هذا إذا كانت الرواية طويلة جداً».

وينتهي إلى الاستنتاج بأنّ كلّ عمل فني هو صياغة هارمونية بل هو نوع

من أنواع المجاز، ولا يمكن للعمل الفني أن يُفهم إلّا بصلته مع شيء آخر، ذلك أنّه في تناغم هارموني مع شيء ذي طبيعة مختلفة تماماً، والذي يوجد فقط في ذهن المؤلف. ليس العمل الفني تطلعاً ولا تحقيقاً لرغبة ولا تعبيراً عن عقيدة ولا وسيلة لأي شيء على الإطلاق، كما أنّه ليس اكتشافاً لشيء جديد ذلك، لأنه يبين عن كشف هو بالضرورة سابق له. إنه المعادل الصلد لحقيقةٍ تنتمي إلى نظام آخر، نظامٍ مدركٍ لأنه يهب الأشياء هذا «اللغز» بشأن جمالٍ جديد مستقل بذاته. إن «الحسّ الفني» لدى بروست هو شيء لا ينفصل عن «الخضوع لتلك الحقيقة الداخلية» التي دونها لا يمكن أن يوجد جمالٌ جماليّ، لأنها هي نفسها مصدر الجمال.

في مرحلة مبكرة وإذ كان يتأمل بعض أبيات من الشعر، أدرك الراوي أنَّ عنصراً من عناصر جمالها يكمن في القافية. «لم يعد بعد هذا العنصر (أي القافية) عنصراً أساسياً للتعقيد الشكلي، للجمال، بحيث إنه لدى سماع قافية، على سبيل المثال، هنالك شيء هو في الوقت نفسه مشابه للقافية، ومع ذلك مختلف عن القافية السابقة التي أوحت به، إلّا أنّه يُدخل فيه تحويراً مهماً لفكرة جديدة، وإن المرء ليشعر بنظامين ينضغطان أحدهما على الآخر، وأحدهما نظام الفكر والآخر نظام الوزن. إنّ جمال عمل فني هو من هذا الطراز فهو ذو قافية (موزونة) مزدوجة، قافية موزونة مع العالم وقافية مع النظام الداخلي الذي يشير إليه الفنان وفي ذلك يشعر المرء، على مستوى أكثر تعقيداً وتشابكاً من مستوى القافية، بالتضاغط والتماس بين نظامين هما المحركان للعمل الفني. وعلى هذا فإنه لدى بروست ليست الرواية نفسها «خلقاً لعالمٍ ما» ولكنها خلق من خلال لغةِ عملٍ فني، نسخة منعكسة لعالمٍ قد وُجد قبل أن تصل الرواية إلى حيّز التعبير الفني.

وبناءً على ذلك فإن الكتاب الذي يكتبه المؤلف بروست يُكتب بعناية فائقة جداً، والمادّة التي يقدمها «معادٌ تصميمها» مرتين، ذلك لأنه مشابه لعالمه الداخلي هو أيضاً الذي يعاد تخطيطه. لا يمكن لهذا الكتاب أن يُقرأ على أنّه وصف مستقيم يعبر بصورة مباشرة عن التجربة التي لدى المؤلف، كما أنّه لا يمكن النظر إليه على أنّه قصة بسيطة. وبالمعنى الذي يكون فيه هذا الكتاب تشبيهاً فهو عملٌ خيالي، ذو قافية (موزونة) مزدوجة، قافية موزونة مع العالم وقافية مع النظام الداخلي الذي يشير إليه الفنان وفي ذلك يشعر المرء، على مستوى أكثر تعقيداً وتشابكاً من مستوى القافية، بالتضاغط والتماس بين نظامين هما المحركان للعمل الفني. وعلى هذا فإنه لدى بروست ليست الرواية نفسها «خلقاً لعالمٍ ما» ولكنها خلق خلال لغةِ عملٍ فني، نسخة منعكسة لعالمٍ قد وجد قبل أن تصل الرواية إلى حيز التعبير الفني. إنّ هذا المفهوم للفن ليعطينا مفتاح عمل بروست فأولاً، هو يفسر لنا السبب في أنَّ بروست طول سنوات عديدة لم يكتب سوى كتاب واحد، في الحقيقة وكان يضيف إليه مئات من الصفحات دون انقطاع. ففي اعتقاده أنَّ هذا هو بالضبط ما يفعله كلّ الروائيين حتى إن بدأوا بما يظنونه روايةً أخرى. لم يكن بروست يرغب في أن تقسّم روايته إلى أجزاء منفصلة. ولقد كان ضد إرادته ومن أجل أسباب عملية إن وافق أخيراً على تجزئةِ روايته إلى أجزاء منفصلة. بالنسبة لبروست فإن قصة سوان لا يمكن فصلها عن الرواية، على نفس المستوى الذي لا يمكن معه فصل قصة حب الراوي لألبيرتين عنها، لأن هاتين القصتين هما دائماً الحكاية ذاتها، وقد نبعت من عالم هو نفسه على الدوام. إن «بحثاً عن زمان مفقود»، تقدّم أيضاً كلّ من «الشظايا والشذرات المنتزعة» و«الكِسَر القرمزية» وكذلك، خلال جريان

القصة، ترديدات المشاهد المُعادة التي هي، وفقاً للراوي، تعطي هوية أي عمل فني. وعلى هذا فليس مستغرباً أنَّ الشخصيات نفسها تعود للظهور مراراً وتكراراً. إنها تعيد نفسها وترنُّ الواحدة إزاء الأخرى بألف صدى، مشكلةً، ومعيدةً لتشكيل، قوالب وتراكيب متماثلة يمكن التعرف عليها على الرغم ممّا يظهر عليها من تنوع واختلاف. إنّ «الشظايا والشذرات المنتزعة» تتطابق مع كتل الذكريات غير المتصلة. تلك الذكريات التي تحمل ثقل الرواية برمتها، إن كومبراي أو الشانزليزيه أو طريق الأكاسيا أو بالبيك أو ريفيربيل أو البندقية تستثار ذكراها مع جوهرها الذي يشخّصها «جوهر متميز فريد ذو مناخ وإرنانات خاصة». إنها تتميز بهذه الرتابة الخاصة بالعبقرية والتي يذكرها بروست، رتابة تمزج تلك الذكريات في وحدةٍ هي من الواقعية والحقيقية، بحيث إن القارئ ينسى بيسر أنَّ العالم «المعكوس خارج نفسه» من قبل بروست يختلف عن العالم اليومي في أنه لا يحتوي إلَّا على بعض الشذرات من التجربة. ولكنه يستطرد في تلك الشذرات والشظايا، إن هذه الشذرات من حياة الراوي «تتطابق» مع عالمه «الداخلي»، وهي في الوقت نفسه شذرات من «بلد بروست الداخليّ المجهول الذي ولد فيه» إن الراوي يخبرنا عن عالمٍ يتشكل في داخله وهو عالم يتطابق مع «بلد المولِد عنده» وكل عنصر من عناصر ذلك العالم له معناه، وهذا يفرزه إفرازاً عما يظلّ لا مغزى له في حياته. يستبعد بروست من روايته كلّ تلك العناصر في حياة الراوي التي تبقى بلا معنى. إن عملاً فنياً لا يمكن له أن يحتمل وجود ما لا معنى له. وهذا هو المعيار الثاني الذي يضع الحدود على عالم بروست الأدبي ويميز روايته عن وصف مباشر لحياة الراوي، أو عن كونها سيرةً ذاتية لبروست نفسه. في

تركيبها وجوهرها معاً تكشف «بحثاً عن زمان مفقود»، عن مفهوم بروست الجمالي الذي هو مفهوم واضحٌ حاد. إن هذا المفهوم محدد بمفهوم آخر ليس أقل وضوحاً وليس أقل اتصالاً بالتجربة الشخصية: إنه مُدْرَكٌ العامل الذي يصل العمل الفني بالعالم، من خلال وساطة التجربة الفردية... إن هذه العلاقة لهي بالضرورة من نوع خاص ذلك لأنه لا يمكن إنشاؤها إلّا بواسطة الفرد الذي هو نفسه النقطة الوحيدة للاتصال.

إنّ راوي بروست مرتبط ارتباطاً لا انفصام فيه مع عالمه الخاص. وهو وعالمه معاً مرتبطان بدورهما ارتباطاً قوياً مع بروست بطريقةٍ معقدة غاية التعقيد، وإن هذا ذاته هو «نقلٌ مرئي» لمفهوم بروست وهو نقل مضبوط جداً. إنه يحمل جوابه عن أي سؤال يمكن أن يضعه الإنسان فيما يتعلق بمعنى عباراتٍ غامضة مثل «الحقيقة» و«العالم» و«الكون» وهي أمور يتعين على الفنان أن «يصوّرها» أو «ينقلها» أو «يترجمها» أو «يعيد بناء تصميمها».

يطوّر بروست قصة الراوي برمتها من صور عنيدة التكرار لأناس معينين وأماكن معينة في حياته، إنها تعيش في ذاكرته وبذلك تهرب من النسيان. وسواء أكان ذلك ضمن التراكيب المحددة للذاكرة الواعية أو ضمن انبعاثات حيوية للذاكرة غير الواعية، فإنها على الدوام كوبراي والشانزليزيه وباليبك تحيط بها ريفيربيل ولا راسبيلير ودونسيير والبندقية التي يتذكرها. كلّ شيء خارج حدود ذاكرته اللا واعية ميتٌ. ماذا فعل الراوي خلال السنتين اللتين تفصلان حبه لجيلبيرت، وهو حب لضيق جداً بالشانزليزيه، ورحيله إلى باليبك حيث سيلتقي بألبيرتين؟ كيف كان يحيا في باريس خلال تلك السنوات التي كان يزور فيها كومبراي أثناء عيد الفصح؟ والسنوات الست عشرة التي أمضاها في المصح؟ وفي إحدى

المرات يذكر الراوي بصورة غامضة رحلةً إلى ألمانيا، وألمانيا ليس لها مكان لا في «بلد المولد» الخاص ولا في قصته. ولدى نهاية حفلة آل غيرمانت النهارية يرى أمامه «الأقنعة» الخاصة بمجموعة كاملة من الناس، ومن بينهم الآنسة دي سان لو:

«أليست هي مثل غالبية البشر، نوعاً من تقاطعات الطرق في غابة حيث تتلاقى الممرات الآتية من أشدّ النقاط اختلافاً، كما يحدث ذلك بالضبط في حياتنا؟ كثيرة هي دروب حياتي التي التقت بالآنسة دي سان لو. ثمّ ابتعدت عنها خارج نقطة الالتقاء. ففي الدرجة الأولى التقى فيها الاتجاهان الرئيسان اللذان كنت أتنزّه طويلاً وكثيراً بمحاذاتهما، وحلمت إزاءهما أحلاماً كثيرة: فمن خلال أبيها روبيرت دي سان لو هنالك غيرمانت. ومن خلال أمها جيلبيرت هنالك ميزيغليز الذي كان يخص سوان. وأحد الاتجاهات التي تتصل من خلال أمها كانت تقود عائدة إلى سوان، إلى أماسيٍّ في كومبراي قريباً من ميزيغليز، والآخر عبر أبيها، يقود إلى أوقات ما بعد الظهيرة في بالبيك، حينما رأيته مرة أخرى بجانب البحر المضاء بالشمس. هذا وهناك حتى في ذلك الحين تقاطعات طرق عديدة بين هذين الطريقين».

شيئاً فشيئاً توضع زمرة من الناس فوق الخارطة الجغرافية لعالمه الداخلي. ويترابط هؤلاء الناس معاً بشبكة ثريّة من العلاقات. وكل منهم يتحرك بحرية وهو نفسه مركز نظام متشابك من الاتصالات. وليس على المرء إلّا أن يتابع أياً من هؤلاء الناس كي يرى الآخرين كلهم يقفزون في المكان نفسه.

إن الأماكن والناس، وهم دائماً الشيء نفسه، على الرغم من أنهم

مُلاحظون تحت ظروف متعددة، يبدؤون بالوجود لدى الراوي في كومبراي. إنهم متصلون لأنهم مشدودون إلى نفس القالب وهو حياة الراوي. وكما حدث في باليك بالضبط حين تمركز حبّ الشاب في النهاية على واحدةٍ من كلّ الفتيات المحتملات في زمرة «الفتيات الشابات المزدهرات»، فإنه في طفولته، بين عديدٍ من العوالم المحتملة، لم يتشكل عنده سوى عالم واحد... وهذا العالم الواحد يصبح في النهاية «حقيقياً، عنده، بؤرةً دائمية للحياة». وإن كومبراي هي قصة خلق ذلك العالم، وهو عالم متكوّن من عناصر ينظمها الطفل بلا وعيه من بين الحقيقة التي هي متيسرة له. وفي كومبراي يبدأ عالم الراوي، الذي لا شكل له، بالتشكّل، وهذا العالم سيبقى، وما تبقى من الرواية يخبرنا أيّ شكل سيفرضه الراوي عليه. وعلى هذا فإن من الضرورة الجمالية لدى الراوي أن يستثير ذكرى كومبراي مرتين في الصفحات الأولى من الرواية وذلك بواسطة مصادفة «لعبت» خلالها الذاكرة لعبتها.

ويستطيع المرء أن يطبّق على كومبراي ما يقول الراوي بحقّ سوان «لقد كان واحداً من أولئك الأصدقاء الذين، بفعل الصدفة التي تبدو لدى العودة إلى الوراء أنها قدرٌ قاهر، قد خططوا بشكل محتوم المجرى المقبل لحياتنا بحيث تُستبعد معها أية حيوات أخرى كان يمكننا أن نحياها، وإن جوهر عملنا ذاته منحدر عنه» إن البنية الخارجية لحياة الراوي وجوهر عمله، هما فعلاً قد خطّتهما كومبراي كما يُخطّ القدر المحتوم. أمّا الجوهر الداخلي لحياته والبِنية الخارجية لعمله فإنهما ينحدران من مزاجه وهو مزاجٌ ابتدأ يشكل شخصيته في كومبراي بالذات.

«لا تفكر بالقدر على أنّه أكثر من انطباعات تجمعت في الطفولة» هذا

ما يقوله الشاعر ريلكه في المرثيّة السابعة. ورواية «بحثاً عن زمان مفقود» ترسم حدود العالم الملموس المعقد الذي توحي به هذه الكلمات، وإنها كلمات تعبّر عن فكره، قادت بروست إلى تنظيم عالم روايته، وهي فكرة تمتد بجذورها في تجربته هو نفسه.

إن كومبراي مكانٌ حقيقي لدى الراوي. فحين كان طفلاً وصل إليها مع والديه، ومع الربيع إبّان عيد الفصح ثمّ غادروها عند الخريف. ويرينا بروست ما الذي كان الطفل يعتبره مركزاً لكومبراي، إنه العالم المغلق للأسرة وهي تجتمع في بيت عمته الكبرى وعمته ليوني، والبيت ذو حديقة في مواجهة شارع القرية. وعبر نوافذ ذلك البيت كان في مقدور الناظر أن يرى مركز المدينة، الكنيسة مع برجها الذي يتبدى للعين من كلّ مكان مُنظّماً حياة السكان مع إيقاع القرون بدقّات الساعات والآحاد والأعياد. وإنها لأسرة تبعث على الاندهاش تلك التي كان الطفل يحيا فيها. كان يتحلق حوله جيلان من الكبار: أبواه وجداته وثلاث عمات لوالديه وعمة له، وفي وقت من الأوقات كان هنالك عمٌ لأحد والديه. أمّا الدار بما فيها فكانت تدور حول شخصية واحدة هي العمة ليوني، ومن غرفتها التي لا تهجرها تمسك بزمام نظام الأمور في البيت. ولمملكتها قوانينها الخاصة وإيقاعها الخاص. وانتظام أيامها يقطعه مرة واحدة في الأسبوع اللا انتظام الذي يفرضه الذهاب إلى السوق، أمّا يوم الأحد فله ميّزته الخاصة التي يُضفها عليه شعائر القداس الأسبوعي. ولدى الوصول إلى كومبراي تستقر الأسرة في حياة تصير حتى التغيرات معها مكرّرة، إنها تركيبة من الوجود لا عمر لها. والطفل جزء من هذا العالم إلى أقصى الحدود، يشارك في إيقاعاته وينتمي إليه انتماءً كاملاً.

إنّه مُطلق المطلقات عنده، وكل ما هو جزء من هذا العالم مشرّب بنفس الصفة المطلقة ويُقبل قبولاً تاماً بلا أدنى تساؤل.

يصف الراوي طفولة برجوازية في بيت ميسور. كلّ شيء محترم جوهري وفير، إنه عالم من الدّعة، عالم أحد خصائصه الكبرى التمتع بوجبات طعام لذيذ. والطفل محروس بعناية ومحتضن... وهو حساس إلى أقصى الحدود ورقيق وذو طبائع مرهفة، أمّا خياله وذكاؤه فهما يقظان متوفزّان دون انقطاع. والطفل غالباً ما يكون غارقاً في الكتب، ونراه يحيا في جوّ من السعادة والاندهاش. على أن هذا العالم ليس جنةً أرضية ففيه أزماته وفيه قسوته. إلّا أنّه عالم ودود يحمل لطفاً معتدلاً وإحساساً بالفكاهة المرحة، الفكاهة الجارحة. وكل شيء يتصل أدنى اتصال بالثقافة والفن مُبَجَّلٌ في هذا العالم. وتمضي حياة الأسرة في وسط مدينة اعتيادية صغيرة بسكانها من الأرستقراطيين الذين تندر إقامتهم فيها، والطبقة الوسطى المكوّنة من نفّاجين مثل ليغراندان، أو مخلوقات حيية مثل فانتاي الموسيقي، أو من أناس عاملين بما فيهم خدم العمة ليوني، وبوجه خاص فرانسواز التي هي حجة في أسباب ومصائر العلاقات بين المستويات المختلفة للهرم الاجتماعي. وكومبراي مدينة اعتيادية تماماً حيث الفضائل والرذائل تزدهر من غير أحداث درامية وحيث الاهتمام بالقيم الأساسية كالاستقرار والكرامة والنزاهة والإحساس بما هو «سليم مقبول» وحيث هنالك رذائل مثل الحسد والغيرة، ورذائل أكثر خفاءً من هذه مثل نفاجة ليغراندان ونفخته الكاذبة ومثل الميول السحاقية لدى الآنسة دي فانتاي.

من البيت في كومبراي الذي هو مركز عالم الطفل يؤدي طريقان

إلى بلدٍ غير مألوف: أحدهما يوصل إلى آل سوان، والآخر هو الطريق إلى آل غيرمانت، وإنهما عالمان مجهولان لدى الطفل. وهو أيضاً عالم تتابعه العمة ليوني بحرارة حينما يظهر ظهوراً خاطفاً في شوارع كومبراي بشخص إنسان «غير معروف». هذان العالمان، عالم كوبراي والعالم القابع وراءه، يظلان في توازن وانفصال أحدهما عن الآخر بالقوة التي تقاوم معها كومبراي أيّ تهديد عليها بانتهاك حُرمتها. وإن تدرجات الناس وقيم الحياة في كومبراي تشطر عالم الطفل إلى شطرين: فمن الناحية الاجتماعيّة هو عالم مشطور إلى أناس يعرفهم المرء وآخرين لا يعرفهم، أي الزمرة الاجتماعيّة التي تنتمي إليها الطبقة الوسطى ذات العدد الكبير، والتي إليها ينتمي الراوي وأسرته، وإلى الناس الذين هم ليسوا من الطبقة الوسطى. أمّا من الناحية المعنوية فهذا العالم مشطور إلى مشاعر نبيلة ومسموح بها، وتلك التي هي موضع ملامة... وأخلاقياً ينقسم هذا العالم إلى فضائل مطلقة ورذائل مطلقة، ومن الناحية العقلية ينقسم إلى الصدق والزيف، ومن الناحية الجمالية ينقسم إلى الجميل والقبيح. فالناس الذين «يعرفهم المرء» والمشاعر الصحيحة والفضائل التي يحوزها بواسطة الانضباط النفسي والحقيقة التي يحترمها والجمال الذي يجده في الطبيعة والفن، هذه هي المشاغل الملائمة للناس المحترمين. فعلى المستوى الجغرافي والاجتماعي والأخلاقي والفكري والجمالي، نرى عالم كومبراي واضح المعالم في خريطة متقنة وحينما تُدخِل إحدى الشخصيات الفردية مثل جدّة الراوي بعض التحويرات على هذا النظام، فإنها لا تغير سوى النسق الهرمي، بأن تضع على سبيل المثال جمال قطعةٍ من الأثاث فوق متانتها، أو بأن تصف شخصاً ما وفقاً للطبيعة الفاضلة لمشاعره بدلاً من الرفعة

الاجتماعيّة التي يحملها. كلّ شخص يُعطى مكاناً محدداً في هذا النظام، والعلاقات تشتق معناها بموجب ذلك.

يحيا الطفل في هذا المحيط ويقبل به ولكن فضوله مع ذلك لا يقبل استثارة بالعالم الذي يبدو له أنّه يمتد وراء حدود كومبراي اليومية. وعقله يهرب على الدوام في أحلامٍ عن ذلك العالم الأبعد ولكنها أحلام مطلقة ولم تصبح بعد أفكاراً واعية. ورؤاة الفنتازيّة تخرجه من عالم أسرته بعد أن تكون قد تغذت بالصور، وانعكاسات الفانوس السحري والزجاج الملون في النوافذ. ولتلك الصور سلطة الحقيقة المطلقة التي يعتقد أنها تنعكس عنها. وتبدو له أنها موجودة، مثل كومبراي، في عالم المطلق، ولكنها على نحو يختلف عن كومبراي في الجوهر، ورؤيا الطفل الحلمية تتنامى وتشعّ من تلك الصور واعتقاده بحقيقتها يزداد رسوخاً. وكما كان الأقدمون معتادين على أن يضعوا فوق خارطة العالم حديقة هيسبيريديز والمدخل إلى حاديس والأماكن التي يسكن فيها الآلهة، فإنّ الطفل يشكل حول مركز كومبراي المعلوم خريطةً أسطورية قوامها المجهول، مؤكداً بذلك عقيدته بوجوده الملموس لمس اليد واندفاعه الغريزي نحو عالم غامض يتبدى في النشاط الذي لا ينقطع لخياله. وعلى العكس من عمته ليوني، هو يعطي على الدوام ثقلاً ووزناً لعالمه المجهول بأن يضع فيه أيّ عنصر غير اعتيادي يمسك به خياله.

هذا العالم المجهول إنّما يُخلق من عناصر حاضرةٍ في الواقع في حياته اليومية ولكنها تبدو أموراً استثنائية ولا صلة لها بكومبراي، وهو يجرد الاستثنائي من الواقعي. وهذه العناصر المتجاورة تندمج في ما بينها لتشكل صورة المجهول. وهي مشرّبة بحسّ الطفل بالسرية، بحيث إنه كالمشاهد

الساذج الذي يخلط الممثل بالشخصية التي يصورها، يسبغ عليها، كصفةٍ داخلية فيها، السحر الذي تمارسه عليه. ويضيف لاسم بالبيك الذي يشير إلى مدينة حقيقة، صورةً، على سبيل المثال، خلقت من كلمات قليلة فاه بها ليغرانداں ونقّحها وهذبها سوان، فتبرز بالبيك أخرى من حلم الراوي «تتقاذفها العاصفة وتغيب في الضباب»... حيث فوق منحدر عالٍ على الشاطئ تلتمع كنيسة ذات طراز فارسي التماعاً أبدياً بما يذرّه عليها البحر الهائج من رذاذ. وبالطريقة نفسها تظهر الغريبة جلبيرت سوان، نتيجة ذكر اسمها مع اسم غريب آخر هو بيرغوت المؤلّف الأشد حظوة بإعجاب الطفل، ومن التجاور بين الصورتين المتصلتين بهذين الاسمين. هذه العناصر تلتحم فتشكل صورةً واحدة الشاعر بيرغوت، مهذّب، شيخ، حكيم بعمق، يزور بوابة كنيسة مع جيلبيرت، في عالم يظلّ إلى الأبد بعيداً عن منال الراوي.

وبمثل هذه التداعيات في الصور يبدأ العالم المجهول في اتخاذ شكلٍ، مستوعباً وصاهراً شذراتٍ عارضة من العالم الخارجي بحيث يصير مستقطباً وحالّاً في محلٍ ذي علاقة مع العالم المعلوم. وهكذا يصبح عالم الطفل الحلمي حقيقة مرغوباً بها وفي متناول اليد. إن اثنين من مراكز ذلك العالم، بالبيك والبندقية، هما ممكنان الوصول جغرافياً لأن لهما مكاناً على الخارطة، وهما ممكنان الوصول لأنّ أمه ذكرتهما بوصفهما نهايتين محتملتين لرحلةٍ أو حتى زيارة. ومكانان آخران يقعان قريباً جداً من كومبراي. إنّ كلاً منهما مجهول وحقيقيٌّ جداً. فمكان غيرمانت على الرغم من وقوعه في نهاية طريق مألوف أبعد من أن يُوصل إليه وفقاً للتقاليد التي كرّسها الزمن في كومبراي، أمّا تانسونفيل وهو قصر سوان فهو محرّم

بموجب قانون كومبراي الأخلاقي. وتظل بالبيك والبندقية «مكانين» فحسب من دون أن يكونا مأهولين بالناس، وذلك في خيال الراوي، غير أنّ مكاني غيرمانت وتانسونفيل هما من القرب بحيث إنه يصل إلى بعض الملامسة مع الناس الذين يحيون فيهما.

وهكذا فإن «الشخصيات الأسطورية» تظهر في عالم الطفل الأسطوري. إن خياله ينجذب دون مقاومةٍ نحو أولئك الناس الأسطوريين أكثر ممّا ينجذب نحو الذين يعرفهم مثل ابنة فانتاي، هذا وإن تلك الشخصيات تمنح نفسها لمتطلبات خياله الحساس أفضل بكثير ممّا تمنحه «الأماكن». إنه يخترع سلسلةً من القصص الغائمة بشأنهم ويطور كلّ قصة منها وفقاً للخطوط ذاتها: ففي قطعة من جنائن الطبيعة مشبعة بجوّ من الانسجام والرقة واللطافة تحبّه واحدة من تلك النساء اللواتي يعزّ الوصول إليهن. وهو يشعر أن هذا الحبّ سيمضي به إلى فرح «فوق إنساني» وغامض، فرحٍ لا يستطيع هو نفسه أن يدركه.

ولكي يشبع هذا النزوع نحو المجهول وما تتطلبه حساسيته، فإن الطفل يشيّد ما يوازي «العالم الحقيقي» لكومبراي، عالم فرانسواز والبقال كامو ويولالي ومدام سازيرا. شخصيات مماثلة لهم تُتَمم ذلك العالم المتخيّل. إنها الوحيدة التي تثير اهتمامه وهو يعطيها أسماء الناس الذين يعرف أنهم حقيقيون ولكنهم يبدون له بعيدين عن متناول يده. وهكذا يكون في مقدوره أن يعبر «بوابات الخيال الذهبية» إلى عالم داخليّ من صنعه. وإن هذه الأماكن وهؤلاء الناس وحدهم الذين سيستمرون على إثراء حياة الراوي. غير أنّ قوتها المستورة لا تظهر إلّا حينما تظهر للعيان الأماكن والأشخاص الحقيقيون المقابلة لها. ولقد حدث ذلك في باريس لدى

نهاية شتاء ما. فبينما كان يلعب في الشانزليزيه ناسياً محيطه إذ ما يزال يحيا في خياله في البندقية وباليك، وإذا بالطفل يسمع اسم «جيلبيرت». وعلى حين غرّة تنفجر الشانزليزيه بالحياة عنده، وتتحول من باحة لعب جافة لا قيمة لها إلى بؤرة لحياته، ملتقى النور الساحر الذي لا غنى له عنه.

والعالم المحرّم الذي هو عالم سوان، والعالم المتعذّر الوصول إليه الذي هو عالم آل غيرمانت يصبحان معاً جزءاً من تكوين الطفل. وإنّ صوره، التي لا تحمل من المادّة شيئاً سوى غوامضها المثيرة على نحو معذب، هذه الصور تشكّل نفسها وفقاً لأوامر خياله وذلك كما يحدث لغولو GOLO وهو يخرج بعيداً عن الشاشة خلال عروض الفانوس السحري، إذ يتخذ شكل مقبض الباب. إنّها صور تستمر في حياتها في داخله جنباً إلى جنب، متلفعة بحلم يبدو أنّه حلم بريء. إن قوتها الكامنة التي تتكشف كلما دخل حياته اليومية مكان أو شخص كان الراوي قد «استعار» اسميهما، هذه القوة موجودة في قدرتها على إثارة استطلاعه. هذا وإن «الإقامة الطويلة» لأسماء معينة في خياله توجّه انتباهه إلى الأماكن الحقيقية، والناس الحقيقيين التي تشير إليها وإلى هذه يقوم هو بتحويل السريّة الغامضة التي تشتمل عليها تلك الأسماء. غير أن عالم الراوي يتزعزع عن مكانه حينما يواجه الشخص الحقيقي خارج نطاق عالم الأحلام، أي حينما يرى في الحقيقة الدوقة دي غيرمانت مثلاً في كنسية كومبراي. ثمّ يبرز الناس والأماكن بعد ذلك من عالمه الداخلي المتناغم، وذلك أنها تظل لفترةٍ معينة محتفظةً بكيانها الغامض المُلتبس ولا تصبح إلّا في النهاية متلاحمةً في داخل ما هو «معلوم»، وإن تلاحمها يتطلب من الراوي تفحّصاً عميقاً وتشخيصاً لكل فرد ومكان. إنها تصبح مواضيع

للتأمل العقلاني وبذلك تصير مصادر للخبرة إلّا أنّه خلال هذه العملية يكشف عالم الأحلام الذي آمن به الراوي على نحو ضمني، عن طبيعته الوهمية. فلقد خلط بين الممثلين وبين الأدوار التي أناطها بهم، والآن فإن التفارق بين الشخصيات وما يقابلها من كيانات حقيقية، يرغمه على نكران وجود عالمه «وراء العالم الحقيقي» وهو لا يدرك أنّه كان موجوداً قبل أن يَضَعَ تلك الشخصيات والأماكن فيه.

من اختيارات الطفل الأولى بين الشظايا الغريبة غير الاعتيادية لحياته يطوّر بروست كلّ ما له مغزى في حكاية الراوي، وهي تشكل عالمه المجهول الذي يصبو إليه. ويضع الطفل نفسه خارج ذلك العالم. فهو يرى نفسه على الدوام ذاهبة إليه وداخلة فيه. كلّ مستقبله، ذلك المدى الغامض الواسع من الزَّمان والذي يمتد أمامه كستارة فارغة، وإن حلمه يُكتب على المستقبل. وهذا هو السبب في أنَّ هذه الأماكن وهؤلاء الناس وحدهم، فيما عدا كومبراي يقاومون تقلبات الزَّمان، إنهم وحدهم الذين يمكن بعثهم بواسطة الذاكرة غير الإرادية. هذا وإن الصور غير الواضحة التي يعرضها الطفل أمامه هي في حقيقتها تلمّساتٌ للمستقبل. إن المجرى الخارجي لحياته سيمرّ عبرها كلها. عبر الناس والأماكن، وإنهم محطات في الطريق، ولكن ذلك ليس إلّا بسبب كون المجرى الداخلي لحياته قد سُطّر على هذا الأساس. إنهم نقاط بؤريّة مشتركة لعالميه كليهما، ولهذا السبب بالضبط فإنها خاضعون أيضاً لتحولات محيّرة.

وبسبب مصدرها الأصلي (أي الناس والأماكن) فإنها وحدها التي تمتلك القدرة على إبراز الحقيقة: إذ أنها المصدر الوحيد للخبرة بالنسبة للراوي. ففي عينيه تقوم «ازدواجية حياتها» الثناني بأن تضع عليها ميسم

جمال ملغّز باعثٍ على الحيرة، وإن الغموض الذي يراه فيها دون وعيه يبقيه على طريق مهمته التي هي مهنته. وبسببها نراه يجرّب المقاومة التي يبديها الواقع تجاه أحلامه وتجاه رغباته، وأحلامه ورغباته بدورها تقاوم الواقع، وهذا التقابل يؤدي إلى خيبة أمل عميقة. وإن المسار المشحون بالمعنى لحياته يشتمل في الوقت نفسه على تحقيق أحلامه وعلى هبوط خيالٍ عميق. فهو لا يريد أن يقبل بعالم ثنائي. فالوحدة التي تضفيها وحدانية روحه على «المختارين» تهب هؤلاء النخبة من الناس، وتلك الأماكن المتخيّلة سحرها المستديم، ولكنها بسبب أنها تحطم هذه الوحدة باستمرار، فإنها تمتلك قوة خلاقة وقوة مدمرة في الوقت عينه.

في كومبراي يشار فقط إلى قوتها الكامنة، إذ أنها تظل صوراً متناغمة بريئة. وليس سوى مرتين توضع في مواجهة الواقع وذلك حينما يرى الراوي جيلبيرت على المرج في تانسونفيل، وحينما يرى دوقة غيرمانت في كنيسة كومبراي. ويهزّ حضورها من كيان الراوي بحيث تهتز معالم عالمه المخترع فيُشرع في التعرّف على موجات عظيمة من المشاعر والتحليل. غير أن هذه الأحداث عابرة ولا تعود، وخيال الطفل يمتصّ على الفور «مقابض الأبواب» هذه، ويصهرها مع الصور الظليلة للعالم المجهول الذي يستمر في عرضه على صفحة المستقبل. إنها تؤدي خدمة إثارة اهتمامه أكثر من إحداث اهتزاز في قناعته.

وفي كومبراي التي يُعاد ابتعاثها بعد ذلك فإن الطفل يحيا خلال خياله في عوالم هانئة استطاع على الرغم من ذلك أن يجرّدها من كومبراي. وفي الحقيقة فإنّ حياته قد ألقت مراسيها بصورة حاسمة في نظام الأسرة الروتيني وأحداث المدينة الصغيرة. ويستثير الراوي هذه الحياة عبر

مجموعة غير معتادة من الصور، وهي من نوع واحد على الدوام، ونراه يتذكر هذه الحياة حينما يصف الدراما التي يحين وقتها عند النوم في كومبراي. وهناك مجموعة أغنى من هذه الذكريات يستثيرها طعم كعك المادلين، ويعيدها إلى الحياة. إن هذه الصور تُعاد ولادتها في الحقيقة وحين تعود للولادة تكون موسومة بجوّها العاطفي الخاص. إنها لم تعد بعد متشكّلة بالإرادة ومختلطة بالفنتازيا، بل إنها تتشكل بالعاطفة الحقيقية التي تهبها وحدةً خاصة بها. والعالم الذي تستعيده ليس عالماً اعتباطياً، ويحتلّ الطفل مكانه المخصص له فيه، وهو مكان يكون عالمه المُعطى له في حقيقة الأمر. إنّ الراوي يتذكره بينما يكون الطفل مُجرّباً له وذلك خلال وساطة حالتين عاطفيتين توضعان بين العالم وبين نفسه، بحيث تعزلان لحظات معينة من حياته. وحينما تصبح هذه المشاعر على درجة كافية من الحدّة فإن الطفل يصير مرغماً على الفعل وعلى إنشاء علاقة جديدة مع العالم الذي حوله.

وأوّل هذه العواطف الحادة هو القلق، فإنه يفصل لحظة واحدة من اليوم ويعزلها ويتملكها بصورة تامة ماسحاً كلّ المسحِ بقية اللحظات الأخرى. وهذا القلق يولّده المساء، توحّد المساء. وفي محاولة لمواجهته والتغلب عليه فإن الطفل يعزو عذابه إلى عنصر واحد معين: إلى غياب الشخص الذي يحبه أكثر من الجميع إلى أمه. إن هذا هو الأسلوب الوحيد الذي يستطيع معه أن يُظهر في الحقيقة حبّه لأمه التي لا يكاد يفرّقها عن نفسه. ويزداد عنفوان عذابه حينما تغيّر زيارة سوان تلك الطقوس والمراسيم والشعائر التي اعتاد الطفل عليها في وقت النوم. إن هذا العذاب يشحن وصول سوان وذلك الرنين «العميق الذي هو مع ذلك فضيٌّ، الرنين الذي

يحدثه جرس الزوار» يشحنهما بأهمية تتعادل مع قوة ذلك العذاب. ولكي يهرب من هذا العذاب فإن الطفل يتظاهر في أحد الأماسي بالقيام بعمل ما من شأنه أن يغيّر من المسار المعتاد للأحداث بحيث إنه يخضع إرادة أبويه لرغباته الخاصة. وهو على الرغم من أنّه ينال ما كان يريد فإنه يعاني شعور بالإخفاق والذنب وبصورة عامة تترك الأمسية انطباعاً غير مستساغ عنده. وصورة الحديقة ودرجات السلم وغرفته والأطوار المختلفة لعمله الذي تَكَلَّفه، تحتفظ كلها بمكان حيّ في ذاكرته وذلك بمعيّة تطور عذابه هو.

وتتوازن مع هذا العذاب سعادة النهار في كومبراي، وهي سعادة تبلغ في بعض اللحظات ذورة النشوة والوجد الصوفي. ويصاحب هذه النشوة على الدوام إحساسٌ عنيف بشكل خاص يحدث في حضرة ظاهرة طبيعية جداً سياج من الزعرور البري (هوثورن). أو رائحة الليلك أو مشهد برج كنيسة. وإن الفرح الذي يحسّ به يرغمه أيضاً على العمل، على أن يقوم بالتعبير عن الدهشة أو أن يبدي حركة ما. وفي أحد الأيام ومن غير أن يقوم بأي جهد خاص يجد الراوي متنفَّساً آخر للفرح. فإن أبراج كنائس مارتيفيل تطبع على ذهنه صورة في منتهى الالتماع بحيث إنها تبعث إليه برسالة فرحة، وهكذا تتدفق الكلمات في داخليته استجابة لها، فيكتب وصفاً لتلك الأبراج حتى تصير صورتها مترجمة إلى تعبير أدبي واعٍ وموضوعي ومستقل بذاته. وبهذا العمل يخلق الراوي تنظيماً جديداً للكلمات وكذلك يخلق علاقة جديدة مع عواطفه نفسه ومع أسبابها. والعلاقة ذات شقين فهو الآن قد جرب عاطفة معينة، وعبّر عنها.

إن هذين الفعلين، الفعل الذي تنبثق عنه الدراما العائلية وفعل الكتابة، ينبعان بصورة مباشرة من حساسيته، وهما فعلان محددان متقابلان تقابلاً

متبادلاً، فالأول يكشف عن قدرة الطفل الهائلة على المعاناة، وعن الحاجة الحادّة للهرب من الألم... بحيث إنه يضحي برغبات أمه وراحة بالها من أجل تخفيف ذلك الألم. وهو يكتشف أن الناس، خصوصاً أولئك الذين يحبونه، يمكن أن يكيّفوا وفقاً لإرادته، إلى درجة معينة في الأقل. وإن في ذلك المؤشر الأول على ميلان الطفل نحو شكل من أشكال الطغيان الذي يضحّي فيه بما هو الأفضل في داخله على مذبح ضعفه، وفي ذلك بداية الصراع بين غاياته المعلنة وإرادته. وعن طريق هذا الفعل يفتح الطريق نحو التهرب. أمّا فعله الثاني فهو من نوع مختلف إذ أنه خضوع داخلي لاستثارة خارجية. إنه مصحوب بالفرح ولذلك فهو الطريق إلى الإنجاز. وفي كلتا الحالتين تتوكد «أنا» الطفل، فهو يحّرر نفسه من محيطه، محاولاً أن يخطو خطوته الأولى إلى أمام، منشئاً مع العالم علاقة لم تعد بعد الآن منسوجةً على غرار ردود أفعال أسرته. إلّا أنّه، على أية حال من الناحية النظرية، يستمر في قبول طريقة أسرته في الحياة. إن الطريق الأول، طريق التهرب، هو الطريق الذي يتابعه الراوي حتى النهاية تقريباً، إنّه المصدر السيكولوجي «لخطأه» طويل الأمد، خطأ لا يرفضه إلّا في نهاية المطاف وذلك عندما يتخذ الطريق الثاني.

ويتكثف قلق الطفل ويتّحد ويحدد حدود فترته الزمنية، فهو يمزج سلسلة كاملة من الأماسي في أمسية واحدة، منظماً الأحداث المتذكّرة كما يمكن أن تنظم في مسرحية، ثمّ يمط فرح الطفل الزّمان والمكان إلى آمادٍ غير محدودة، مُشتملاً على المعالم المصورة المتنوعة المختلفة للوجود اليومي. فحينما يُبعث طعم كعك المادلين بكومبراي في عقل الراوي، فإنّ القرية تقوم أمام عينيه ضمن هالة من الشعر ثابتة مركزة

في نور واضح على نحو إعجازي، وقد تلونت تلويناً باهراً وتزخرفت بالورود. وإن هذا العالم الهادئ المؤطّر في داخل ربيع خالدٍ خارج الزَّمان إنّما هو تجسيد للسعادة. وتعود كومبراي إلى الحياة مرة ثانية بهذه الطريقة لأنها، وهي يُحييها الإحساس، تُستعاد بكليتها مع كلّ العواطف التي كانت يوماً ما لصيقة بها. والعاطفة التي تسيطر على كلّ العواطف الأخرى هي شعور الدهشة، شعور الانبهار البسيط تلقاء العالم كما تدركه الحواس على نحو مباشر. وهذه الدهشة لا تحول دونها، حتى تلك الفترة، الحاجة إلى الفهم والتقييم ووصل الصور إحداها بالأخرى. إنها تخلق تلك السعادة الداخلية التي لا يمكن فصلها عن الإحساس بالغموض والسرية والحدّة. وإن كومبراي التي يجري تذكرها على هذا النحو، بمشاهدها الطبيعية والحدائق الهندسية الانسجام مع أزهارها وعطورها وجمالها الكامل، إنّما هي تجسيد لحالة الطفل العقلية.

والطفل متأثرٌ عميق التأثّر بالغموض السريّ الكامن في وجود الناس والأشياء، وعالمه الآخر «الّذي يقطنه الناس الآخرون» مشتملاً، على الأماكن «الأخرى» ليس سوى طريقة من طرائق التعبير عن ذلك الغموض السري. إن عالمه المتخيّل ليس أكثر من تعبير باهت عن الرباط القوي الذي يشدّه إلى الحياة نفسها، وإلى الشعور بالسرية الغامضة التي هي من القرب إليه بحيث إنها تنبع من الأزهار التي تحت قدميه. وفي أحلامه السعيدة يشعر بنفسه أنها جزء من هذا الانسجام والتناغم، وليس إلّا عن طريق الخطأ نراه على الدوام يضع واقعية السعادة خارج العالم المعلوم وعلى نحو واعٍ يرمز إلى هذا «البعد» الذي يقتضيه السر الغامض. وبسبب هذا الخطأ يذهب قدماً في السفرة التي يدوّن تفاصيلها. ولا تستطيع هذه السفرة إلّا أن تأخذه بعيداً

عن «إيثاكا» التي تخصّه لأنّ الجو الشعري الذي يخلق من عالمه المتخيل شيئاً ساحراً مصدره الفعلي في «كومبراي» التي عاش الطفل فيها.

وداخل الحلقة المسحورة للحياة في كومبراي هنالك عالم لا يُحصى تنوعه في مجال الأفكار والملذات والعواطف، وهي كلها مستديمة الخلق والتشكل والتهدم والتغير عبر التغيرات التي تقع على علاقة الراوي بما يلاحظه من حوله. فإنّ كلمة وحدة من بلوخ على سبيل المثال، تكفي لكي تبدل تبديلاً تاماً فكرته بشأن الأدب، إذ تقدم له مشكلة غير متوقعة شغلاً إشغالاً كاملاً، كما أنَّ صورة سوان تتعدل عبر الآراء والمواقف المختلفة التي يحملها الأعضاء المختلفون في أسرة الراوي، والصورة الجميلة الخاصة «بالسيدة ذات الثوب الوردي» تتصل بالعراك العائلي الذي كانت هي سببه المحيّر. فإن عقل الطفل يصارع بلا انقطاع مشكلة التصادمات والتناقضات التي يلاحظها من حوله. وهي تزعجه لأنها تتغير في أشكالها ومراميها كما أنَّ علاقتها تقوّض بصورة رهيفةٍ ذلك السحر المتناغم الجيد التنظيم الذي تملكه كومبراي عنده.

إنّ مستقبل الطفل متضمن الآن في اتجاه خياله ورغباته، وفي حساسيته والوجهة التي يتخذها تفكيره. وهو يميل إلى أنَّ يحطّم نظام الأشياء وتدرّج المعايير والناس في حياة كومبراي. وخلال طفولته كان هذا الميل ما يزال جزءاً من اللعبة، ولذلك ما كان يزعج الأساس المتين لقناعاته، ولكنه على الرغم من ذلك كان فعالاً. أمّا بقية الرواية فلا تزيد على أن تتلمس ذلك التطور في حياته الذي يبدأ برفضه لسلّم الأولويات الثابتة في كومبراي، ويستمر عبر توغله واكتشافه للطرقات الملتوية التي تتقاطع في النهاية عند حفلة آل غيرمانت.

من الواضح أنّ بروست قد خلق عالم كومبراي بأقصى ما يمكن من الدقة، وذلك من أجل أن يحقق وظيفةً معينة في روايته. لقد أراد في تلك الصفحات القلائل أن يحيط بكل مستقبل الراوي. وهو مستقبل سبق أن تحدّد عبر تبادل الفعل بين المصادفة والضرورة. وإذ ننظر إلى الخلف فإننا نجد هذا التفاعل المتبادل، وهو يحمل الراوي من حكاية إلى حكاية، ليخلق مصيره الفردي الخاص. ولقد قام بروست نفسه في بداية الرواية بالعمل الذي سينجزه الزَّمان بالقياس لبطله. فنراه يصف الاتصالات الأولى بين فردٍ ما وهو الراوي وبين محيط معين محدد. وهذه الاتصالات تقرّر النوعية الخاصة لتجربة الراوي وتحدد مهنته، من الناحية العاطفية والثقافية والفنية، وذلك ضمن حدود شخصيته الفردية. والصور ذات البعدين، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، تلك الصور التي كان الطفل في كومبراي معنياً بها، وحالاته العاطفية والفكرية، إنّما هي الخلفية التي ينعكس عليها كلّ شيء في حياته. وفي بعض الأحيان تظل صورة أو عاطفة أو فكرة في حالة سُبات إلى وقت طويل بينما تتطور حياته، ولكنها تتفجّر في النهاية وتظهر على السطح بكل قوتها المتراكمة. وعلى سبيل المثال لا تصبح صورة الآنسة فانتوي في مونجوفان في البؤرة إلّا حينما تهب حياة أليرتين غموضاً مثيراً للحيرة والعذاب. وكلّ حقيقة مهما تكن صغيرة يثيرها الراوي على نحو تلقائي هي الحلقة الأولى في علاقة مستقبلية، وهي تُنشئ في الغالب مجموعة كاملة من العلاقات الجديدة التي تفعل فعلها بمضي الزمن في تطور تلك الحقيقة. ولدى النظر إلى الخلف نجد أن كومبراي تشتمل على مجموع إمكانيات الراوي كما تشتمل على المبدأ النفساني الذي يقرّر أياً من هذه الإمكانيات هو الذي سيتم تحقيقه من قبله وكيف

سيجري ذلك التحقيق. وهكذا فإن كومبراي تحتوي على كلّ العناصر التي هي حاسمة في حياة الراوي. فكل الطرق التي يسير فيها طوال حياته إنّما تبدأ من كومبراي، وهو يسير فيها أحياناً في زمنٍ واحد، وأحياناً على نحو متتابع وذلك بالضبط كما سار في الطرق الداخلية التي وجدها حينما كان يسير على «طريق سوان» أو «على طريق غيرمانت».

إنّ مسار حياة الراوي مقرر بعوامل معقدة التشابك. وعلى الرغم من أنَّ حياته في حركة دائبة دائمة فإن هذه العناصر لا تتغير أبداً، وإنّما الذي يتغير هو الأهمية النسبية لها. ولا يتحرك الراوي قدماً إلى الأمام في خط مستقيم، فإن تقدمه متعثر ومتقلّب صعوداً وهبوطاً. ونراه يمضي خلال فترات من الهدوء النسبي والأزمات والتحولات التي لا تكون كلها مدركة إلّا على نحو غير مباشر. وليس إلّا في نهاية الرواية تنظّم كلّ هذه العناصر تنظيماً ناجحاً في تناغم يضاهي التناغم والانسجام اللذين سادا في كومبراي.

إنّ خلق بروست لعالم كومبراي بعيدٌ عن أن يكون إعادة بناء بسيطة للماضي، مؤسسة على اللعب بالذاكرة اللا واعية، وهي الوسيلة السيكولوجية والجمالية التي تقوم عليها روايته. فإن كومبراي هي العالم «المُعطى» للرواية، والعالم الذي تنمو من طياته حياته بالضرورة. فحتى أدنى الأحداث أهميةً في كومبراي، تلك التي لا تكون متصلةً إلّا بمحض الصدفة، وأدنى المشاهد الطبيعية والمحادثات والأشخاص، كلها مُدركةً في نطاق المستقبل الذي سينمو عنها ويتطور منها. وقد أدخل بروست أيضاً في عالمه في كومبراي القصور الذاتي الداخلي الذي سيحمل كلّ هذه العناصر التي تبدو شظايا خلال الزَّمان، إلى نتيجة يمكن لها فيها أن تتلاقى لتشكل حركةً شكلية ووعاءً. وفي ذروة حياة الراوي، أي في حفلة

غيرمانت تبدو له في الأخير أنها كانت حياةً ذات اتجاه محدّد مضبوط. ولأن عالم كومبراي قد أصبح في تلك الذروة بعيداً جداً وراءنا فإن نتيجة الحكاية تهب للحركات والإيماءات والصور والناس الذين في كومبراي خصيصةً رمزية. فهي لم تعد بعد الآن اعتباطية يتلقفها الراوي على عجل. ولا يتم التوصل إلى نهاية القصة إلّا عندما يظهر «الكشف والتجلي» في حفلة غيرمانت. فحتى ذلك الحين كانت كلّ محاولات الراوي في أن يُعطي لحياته شيئاً من التماسك قد أخفقت لأنه كان قد أغفل عاملاً كان يتدخّل على الدوام، ويحطم النظام الذي كان يحاول دائماً أن يقيمه. وهذا العامل هو الزَّمان الذي يتدفق قدماً إلى الأمام دون اعتبار لشيء حاملاً معه التغير والنسيان.

حينما يذوق الراوي كعك المادلين، تعود كومبراي إلى وعيه بكل كيانها لا يشوهها التحولات ولا النسيان عبر السنوات التي انقضت. وهو يتعرف على جوهر كومبراي ذاته ويستعيد من خلال الذاكرة ما جعل كومبراي ما كانت، أي فرحه الخالص الخاص في كونه حياً. فوراء الفكر والعاطفة وخيبة الآمال يعود الراوي أخيراً إلى «موطنه الأصيل» الذي يحدده اتصالٌ فرِحٌ مع الواقع. فبروست إذاً كان عليه هو أيضاً أن يخلق واعياً هذا الاتصال السحري مع الواقع والحقيقة. ولقد أنجز ذلك بأنّ صوّر عالماً صار رائعاً بواسطة إدراك الطفل المباشر له. وكومبراي تبرهن على أنّه وراء تقلبات العاطفة واستنتاجات العقل وتفسخات الجسد فإن هنالك مستوى يصبح عليه الوجود الفردي سعادة وتناغماً مؤسساً بين الفرد والعالم. ويتولد الجمال عن هذا التناغم، فليس هو موجوداً في الفرد الذي هو متغير، وليس موجوداً في الأشياء نفسها سواء أكانت زنابق الماء أو زهور الليلك، ولكنه

تناغم يبنى حينما تكون هذه كلها حاضرةً حضوراً متقابلاً. وفي هذا التناغم يزدهر عالم كومبراي، وبحِثا عن هذا التناغم يسير الراوي. ومن غير هذا التناغم لا يمكن للعالم أن يعاد بناؤه، ويُرفع فوق الزَّمان ويُوضع داخل نطاق المدار المغلق للفن.

إن التناغم الحسي مع الكون هو مركز سعادة الراوي في كومبراي. وحينما يفكر في حياته فهو يخفق في أن يأخذ ذلك بنظر الاعتبار لأنه لا ينتمي إلى مجالات العاطفة والذكاء. ولو أنّه يتخلل تلك المجالات مثل مصاحبةٍ موسيقية قوية. إن إحساساً يجيء بمحض الصدفة يُستثار دون نقصان من أعماق الماضي ليبعث في وعيه أولاً شعوراً بالفرح بأنه حي، ثمّ بعد ذلك يبعث بجزء كامل من حياته التي كان ذلك الإحساس الطارئ نغماً يجري فوقها. إنه بالصدفة وحدها وعلى نحو متقطع يستطيع أن يستعيد امتلاك الفرح المستأصل في الحياة والذي هو في حقيقة الأمر، أكثر الصفات دواماً فيها. وإنه لهذا السبب ألّف بروست قصة الراوي بأنّ وصف «غوصاته» المتلاحقة في الماضي. ولا يستطيع أن يفعل ذلك إلّا بأن يضع الراوي على مبعدةٍ معينة ينظر منها إلى المسار الكامل لحياته التي يجب أن تمتد وراءه على بعدٍ معين «داخلي» في الزَّمان. وحينما «يغوص» في الماضي فإن ما يعود للظهور أول الأمر هو الجو العام، لفترةٍ من الزَّمان الذي استعاد امتلاكه، والذي يخلقه بروست على الدوام،في كومبراي، وبالبيك، ولدى آل غيرمانت أو في الغرفة التي يشارك فيها ألبيرتين. وذلك قبل أن يتحرك قدماً نحو أحداثٍ بعينها.

إن رواية بروست مبنيّة بالقياس لهذا المفهوم الأساسي. وإن اللحظات المهمة في حياة الراوي هي تلك التي حصل منها على هذا الشعور بالوجود

برمته. ويعد كومبراي توضع هذه اللحظات على الدوام في «نقطة تقاطع» الواقع مع أحلامه في كومبراي. وإنها هذه اللحظات التي يدعُ فيها بروست الراوي يستدعي «بمحض الصدفة» ذكريات الذاكرة غير الإرادية.

وإن مفهوم بروست الإجمالي العام قد سمح له أن يُشبع روايته بجو شعري، وهو يصبح أحياناً مبالغاً في «دقته ورقّته» والذي هو بالتأكيد ليس من خصائص الرواية الفرنسية السيكولوجية التقليدية. فهو لا يصف تطوراً يسير في خط مستقيم، بحيث يعزل ردود فعلٍ سيكولوجية معينة يمكنها أن تسوّغ حبكة القصة. ولكنه يدوّن قطعاً كبيرة غير متصلة يعيد فيها خلق المحتوى، أو يحاول فيها أن يثبت كلّ تشابك ذلك المحتوى الذاتي المتغير لحياة الراوي. وإن الأحداث في كلّ قطعة يتغلغل فيها نوع معين من «لون» الوجود... ففي تلك القطع يتلاقى الناس والمشاعر والذكريات ويلعبون لعبهم الخطيرة تلقاء خلفية سحرية من التصويرات التي تهبهم هالة من الشعر. وكل قطعة تصبح مشخّصة متفردة بشكل واضح. وبمجموعها تشكل لوحات مستمرة، والعناصر الزخرفية الأساسية لها متماثلة: فهناك المشاهد الطبيعية المتحضرة تتناغم مع الشخص البشري الذي يتحرك في داخلها، موسومة بنوع معين من الترف والفن.

إن كومبراي مدينة قديمة يحيط بها ريف مزروع تنقّطه الكنائس هنا وهناك، فهي حديقةٌ واسعة الأرجاء، ومكان ما يزال يسود فيه نظام إنساني يعود للقرون الوسطى، غير قابل على الانفصال عن الكنيسة كما لا يمكن فصله عن الأرض. ويطوّق البحر والطرق حوالي بالبيك الجراند أوتيل (الفندق الكبير) وساكنيه. ويصنع البحر الأدرياتيكي من البندقية وقصورها مدينة نصف بحرية ونصف معمارية يتصاعد منها غناء

ملّاحي الجندولات، وغابة بولونيا تستمد جمالها المُقلِق من كونها «مكاناً اصطناعياً» حيث تكون الأشجار «مرغمةً بسبب تشذيب وتقليم السنوات العديدة على أن تحيا حياة مشتركة مع المرأة» مثيرة صورة «المرأة الساحرة الجميلة الدنيوية فوق الممر العابر الكثير الألوان الذي تلقي تلك الأشجار بأغصانها عليه».

إن لوحات إيلستير التي صور فيه بالبيك تستمد طبيعتها من المجاز الذي يصل الأرض بالبحر. وإحدى الخصائص التي تتميز بها الرؤيا البروستية، هي أنها تؤسس دائماً تلاحماً وتواشجاً بين عنصرين يظهران كأنهما متمايزان أحدهما عن الآخر. فالطبيعة تتلاحم مثلاً مع «الإبداعات المصنوعة للإنسان» كالكاتدرائيات والتصاوير والفنادق والقرى، أو حتى التي هي على نحو عابر مثل وسائط النقل وملابس النساء. هذا وإن الكيان البشري لا يُستغنى عنه مطلقاً في مثل هذا الدمج والتواشج فالإنسان لا يغيب أبداً عن المشهد. فالزعرور البري (الهوثورن) في حديقة تانسونفيل والزعرور البري المنحوت في الكنسية، والأزاهير والأكاسيا تتحد وتشترك مع الأناقة الدنيوية، وورد الداودي (الكريزانتيم) في صالون أوديت وأزهار النساء، ونساء الأزهار تشير كلّ منها إلى الأخرى في الطبيعة والفن وعالم البشر الأحياء.

ولكن في هذا الديكور لا يزدهر سوى «الحيوانات الرائعة» أي جنس آل غيرمانت وجنس الطيور وزمرة الخدم الملتمعين. ووراء نوافذ الفندق الكبير أو في مقاصيرهم في المسارح يتحرك المترفون المدللون كأنهم أسماك المنطقة الاستوائية في الأحواض الزجاجية، حيوانات شبه مائية، وأنصاف آلهة بحرية. وما خلا دجاج فرانسواز وحصاناً يمر عابراً، فإن

الحيوان الحقيقي قد اختفى من الأرض البروستية ما عدا شكله المطبوخ كالعجل بطريقة دوب أو التربو على أنَّ يعد إعداداً بالغ المهارة.

هذا الزواج الأرضي بين «نظامين اثنين يلاقي أحدهما الآخر» نظام الطبيعة ونظام الفن، ينتج حيوانات نصف حيوانية ونصف آلهة تقف في موازاة النباتات نصف الطبيعية ونصف الصناعية التي يتميز بها عالم بروست. وكلاهما غامض واقف على تقاطع الطرق في الحلم مثل المشاهد الطبيعية البروستية نفسها. الحلم الثقافي المُعتنى به المُتغذي على الأدب والتاريخ والفن والقِيَم والمعايير والكيانات الكلاسيكي، وذلك مع المراسيم الاحتفالية المتوهجة لمجتمع عاطل أنيق مقيم على نحو باذخ في حدائقه الباهرة وهو مجتمع يبدو في الظاهر أنه منيع على أي شيء يهدده إلَّا إذا كان ذلك من الداخل. وإن الخلفية والأشخاص الذين يوجدون في روايته يخططون حدود «عالم بروست الداخلي» وطبيعته الخاصة، وهو عالم من نتاج خبرته الصميمية. وهذه الخلفيات والأشخاص تتطابق مع التناغم الغريب الخاص الذي أنشأه بروست المتعمق المدرك الشديد الحساسية بوصفه عضواً في طبقة ثرية عالية في الصالونات الأرستقراطية والقصور لعالم كان من شأن حرب سنة 1914 أن تهزه من أساساته.



الفصل الرابع

عالم اللذة غير الإنساني

في الجوار الجغرافي لكومبراي يبرز كلّ من تانسونفيل وبيت سوان بروزاً متساوياً في خريطة الراوي الخاصة بشأن «الأقاليم المسحورة» وإن ما يربطه إلى هذين العالمين إنّما هم الناس الذين يعيشون هنالك والذين يراهم رؤية فعلية: سوان، جيلبيرت، ابنة سوان، ودوقة غيرمانت، وهم عنده حقيقيون ومن صنع الخيال في آن واحد. وإذ كان مراهقاً وفتياً فقد بدوا له مثل السحرة، الذين يؤمّن له رضاهم دخوله في مملكة أحلامه. وكل من انتمى لذينك العالمين فإنه يصبح موضوع فضوله الحماسي ليس بسبب ذواتهم، كما قد يدخل في روعه، وإنّما لأنهم يظهرون له حراساً لمفاتيح الفردوس. وبهذه الطريقة يتخذ الراوي مكانه في المنظومة الاجتماعيّة دائراً نحو هذين المدارين المختلفين، وهما معاً خارج مداره هو وفقاً لمعايير كومبراي الاجتماعيّة، فإن «البورجوازية المتينة لا تختلط مع الأرستقراطية التي ينتمي إليها آل غيرمانت، ولقد فقد سوان مكانته الطبقية بلا أملٍ في الاستعادة في نظرهم، بسبب زواجه. أمّا الراوي فإنه يقلب هذا القانون غير المكتوب قلباً كاملاً ذلك لأن الناس المرفوضين في كومبراي يمتلكون في وجدانه سحراً لا يقاوم: فهم أناس لا يمكن الوصول إليهم.

يضاف إلى ذلك أنَّ لهؤلاء هالة من البهاء الذي يبدو للمراهق أنّه جوهر التفوق الاجتماعي، فهناك الثراء والأناقة بقدر ما يتعلق الأمر بسوان، وهناك العراقة التاريخية في حالة آل غيرمانت.

على الرغم من قناعات الجوّ المباشر الذي يحيا الراوي فيه حتى على الضد من تلك القناعات، فإنه يشعر بنفسه تتوجه قسراً نحو حياة «ذات بهاء دنيوي اجتماعي». ومن أجل أن يجد طريقه إلى مجتمع بيت سوان وَآلِ غيرمانت نراه يكسر المقاومة الرقيقة غير المعلن عنها التي كانت عند أمه وجدته تمارسانها، وذلك باستخدام الابتزاز العاطفي، الذي اكتشف أنّه فعال ذات مرة في كومبراي. وهكذا ينتهج الطريق المؤدي إلى الهرب من كومبراي متخذاً سبيلاً يرغمه على التضحية بكل شيء من أجل تحقيق رؤاه ورغباته الحلمية. ويقوده الأمر إلى الاعتداء على الأسوار الاجتماعية التي حددتها له «فضائل» كومبراي من أجل أن يحيا حياةً تكون على الضد المقابل لتلك الفضائل. وفيما هو يتقدم صُعُداً أكثر فأكثر بعيداً عن كومبراي فإن النواة المستقرة لحياته تأخذ في الانحسار، ونراه يهجر إقليم بيته على درجات من الهجران مغامراً أولّ الأمر بالدخول في أجواء عالم سوان. «إن مجتمعنا في كومبراي ما كان يمكن أن يكون أقل عناية بالبهجات الدنيوية. بحيث إن القرب من سوان كان خطوة نحو التعمق المدني هذا ما قاله الراوي، ولقد انتهز فرصة «الاسترخاء الاجتماعي» في حياة المنتجعات على البحر حيث «تختلط» مختلف الزّمر الاجتماعي فابتدأ أيضاً بشق طريقه بواسطة مدام فيلا باريسي، وعن طريق سان لو، وشارلو الذين التقاهم في بالبيك، نحو زمر متنوعة أخرى من كلّ الأصناف وهي ممثلة في القاطنين اللا متماثلين في الفندق الكبير وذلك مثل البورجوازيات

الشابات في «حلقة الصحاب الصغيرة» أو المستعمرة التي تنتمي إليها أسرة بلوخ. ولقد اكتشف كوناً اجتماعياً جديداً أوسع على نحو غير محدود ممّا كان يعرف من قبل فقام بالتوغل فيه مرتاداً له باهتمام مُحرِق.

و بعد أن يحطم الجدار الاجتماعي هذا نراه يخترق بفضل آل غيرمانت قلب حيّ فابورغ سان جيرمان. ثمّ بعد ذلك، وخلال مقامه الثاني في بالبيك يواجه أوضاعاً مشوشةً غريبة لا تحصى، تخرج منها خيوطٌ متشابكة تتقاطع مع، وتنفك عن، جوٌ اجتماعي معين إلى جو آخر في كوميديا حقيقية من كوميديات الأخطاء والأحداث المجانية حتى يأتي اليوم الذي تحدث فيه، كما تحدث في المساخر الفودفيلية، زيجاتٌ عديدة تضع ميسم القداسة والقانونية على الوحدة المتخفيّة في عالم بروست الاجتماعي. ولا يتم ذلك إلّا بعد أن يكون بروست قد جرّ كلّ هؤلاء الناس الدنيويين الذين كانوا مُبعدين عن مجتمع كومبراي البورجوازي إلى سقوطٍ مدوّخ. ومثل الراوي نكون قد رأينا في المرايا أو عبر الأبواب نصف المغلقة لبيوت ذات سمعة مريبة كبيت جوبيان، منطقةً معتمة يجتمع فوقها على قدم المساواة أمراء ورجال أعمال وخدم، وهم يجتنبون أحدهم الآخر أو يتجسسون أحدهم على الآخر. وهكذا تنال «فضائل» كومبراي انتقامها.

منذ بدايته في كومبراي يتحدد عالم الراوي بحدود مجال رؤيته، وهو مجال تحتله من ناحية الطبقة الوسطى المرفهة والأرستقراطية بما لها من مُلحقين بها، وما عندها من خدمٍ ويحتله من ناحية أخرى عالم الفنانين والمثقفين. وإذا كنا نعثر على لمحة من الطبقات الأخرى عبر فرانسواز وابنتها وعبر جوبيان وموريل، فإن ذلك يحدث بصورة عابرة. ذلك لأن بروست ركز اهتمامه على «الطبقات العليا» من المجتمع وحياتهم

الاجتماعيّة. وفيما عدا الوجهات الاجتماعيّة فإن بروست يتجاهل تجاهلاً يكاد يكون تاماً ما لديهم من مهن وحرف. في عالم بروست يمكن للفرد أن يكون من آل غيرمانت أو شيخاً في مجلس الشيوخ، أو ضابطاً عسكرياً، ويمكنه أن يكون سفيراً، كما يمكنه إذا كان بورجوازياً أن يكون طبيباً أو مهندساً أو أستاذاً أو موظفاً مدنياً أو كاتباً أو فناناً... وليست الشخصيات البروستية عاطلة عن العمل على النحو الذي يقوله البعض عنها، غير أنها لا تثير اهتمام بروست إلّا في علاقاتها الاجتماعيّة لأنه في عالم الثراء والفراغ «تصل العلاقات الاجتماعيّة إلى أنقى شكل لها» كما يقول.

بوجه عام ينقسم المجتمع البروستي وفقاً لمبادئ عامة معيّنة تظل ثابتة. والفلاحة فرانسواز تستطيع بيسر أن تمايز بين المستويات الاجتماعيّة للطبقة العاملة والطبقة الوسطى والأرستقراطية، وكل من هذه الطبقات تمتلك امتيازات وواجبات معينة، أمّا في داخل طبقتها ذاتها فإنها تؤسس تدرجاتٍ لا تتغير وقانوناً للسلوك محدّد المعالم، وهي كلها تعبر عن قيم ثابتةٍ معينة. أمّا الطبقتان الأخريان فهما «تحييان وفقاً لقواعد لا تفهمها فرانسواز فهماً جيداً ولكنها تمتلك عنها أفكاراً بسيطة معينة لا تنثني: فالطبقة الوسطى تتوق إلى القرّاء وهي تسعى إليه، وهذا التوق كامن فيها، أمّا الأرستقراطية فهي ذات عقائد ملكية، أمّا فرانسواز فهي تُشعر هاتين الطبقتين بضرورة الاستقلال عنهما. إنها تنظر إليهما من مسافةٍ نظرة فيها الفضول المشرّب بالامتعاض ولكن من دون أية رغبة أو أدنى توقٍ إلى أن تنتمي إلى أي منهما. وهذا الموقف هو بشكل عام موقف العمة الكبرى تانت ليوني، أو الأمير دي غيرمانت كلّ في مجاله الخاص. فبالنسبة لعمة الراوي الكبرى هنالك طبقة اجتماعية واحدة تستحق الاعتبار: هي الطبقة

الوسطى المتينة التي تتميز بامتلاكها لممارسة تكاد تكون وراثية لمهن شريفة معينة تدرّ مدخولاً حسناً، وهي مهن إدارية ثقافية، كما تتميز الطبقة الوسطى عندها باحترام للقيم الصلبة المادية والأخلاقية معاً. وأن يكون المرء مثلَ سوان حائزاً على ثروة من الثروات التي تمتلكها الطبقة الوسطى الأعلى منفقاً حياةً بطولها بجمع التحف والرسومات مخالطاً من خلال ذلك الطبقة الأرستقراطية، إنّما هو أمر يبعث على الشعور بالعار. ولكي يكون سوان جديراً بطبقته كان عليه أن يمتهن حرفةَ سمسار الأسهم والسندات المحترمة. إنّ عمّة الراوي الكبرى تنظر إلى المسرح الاجتماعي برضى عن نفسها وتنال من القاطنين في كومبراي الاحترام الذي تستحقه، بينما هي تنظر إلى الأرستقراطية بسخرية غامضة شيئاً ما، مع قليل من الاحتقار يضاف إليها أنها تخلط بينها وبين العالم المتفسّخ، ذلك العالم العابث المتلاف اللا أخلاقي. أمّا بالنّسبة للأمير دي غيرمانت فإنّ الأرستقراطية هي قضية الحفاظ على الاسم. فالاسم هو الشاهد على ماضي الأسرة وتدرّجها ومكانتها في النّظام الاجتماعي الإقطاعي والملكي. فالناس الذين يحملون «اسماً» إنّما ينتمون، كلّ وفق مكانته، إلى المجتمع الرفيع. وبذلك يؤسس التسلسل الطبقي. وفي الأعلى هنالك الأشخاص الذين يحملون الأسماء اللامعة المجلجلة مثل غيرمانت، والأسر المتّصلة بهم والاسم بذاته يغدق عليهم تفوقاً مطلقاً. وفي نظر الأمير فإنّ كلّ الناس الذين «ليست لهم أسماء أُسَر» متساوون من وجهة النّظر الأرستقراطية، إنهم لا ينتمون إلى «المجتمع».

إنّ الاعتقاد بالتسلسل العلوي يخلق داخل كلّ جماعة بلاط فرساي مصغراً. وظلّ الملك لويس الرابع عشر وعالم سان سيمون يُلقَى على كلّ

مرتبة من المراتب: فها هو شارلو محمّلاً بشارات التكريم يتسلم الإشارة الحارة من حي فابورغ سان جيرمان، والعمة ليوني محاطة بيولالي وفرانسواز، وفرانسواز تسيطر على الخادم والنادل، أو مدير الفندق الكبير وهو محاط بجمهرة من الخدم الذين يبدون له الاحترام. إنّ الأشخاص الذين هم في أعلى التسلسل يتمتعون بمكانة لا يتطرق إليهم حولها الشكّ ويمارسون على من هم أدنى منهم مرتبةً نوعاً من الطغيان ذي النزوات، الذي يؤكد لهم حقوقهم: فهناك طغيان فرانسواز على الخادمة غسالة الأطباق، وطغيان الخالة ليوني على فرانسواز، وطغيان شارلو على فابورغ سان جيرمان. وحول هذه الأحداث تُدبَّر مؤامرات بلاطٍ حقيقية وتُنفذ دسائس ذات علاقة بالمصالح الشخصيّة والأسبقيات التي لا تُفهم إلّا من قبل أولئك الذين يعرفون القانون الضمني الذي يحكم تلك الجماعة. غير أنّه كما يحدث مع فرانسواز في علاقتها مع الطبقتين اللتين تعلوانها والخالة الكبيرة والأميرة، فإنّ البرجوازية والأرستقراطية لديها مدركاتٌ معينة غامضة وانطباعات ابتدائية حول كلّ منهما تجاه الأخرى، وهي مدركات وانطباعات يدفع إليها الجهل المطبق أو العداء المستحكم. والأشخاص الذين ينتمون إلى طبقة ما ينطلقون من أَمْنِ مفهومهم الحَسن التحديد حول حقوقهم وامتيازاتهم، بحيث إنهم ينظرون شزراً إلى أولئك الذين ينتمون إلى الطبقات الأخرى. إنهم يخفقون في إدراك أي تمييز بين «الدرجات» بل ينظرون إليها مع رضى عن النفس نظرة ساخرة خفيّة، كتلك التي تنظر بها العمة الكبرى، أو نظرة فيها ذلك اللطف الغامض الذي تبديه الأميرة دي لوكسمبورغ حينما قامت مدام فيلاباريسي بتقديم الراوي وجدّته إليها:

«أعطتنا الأميرة دي لوكسمبورغ يدها، وبين لحظة وأخرى، وهي

تتحدث مع المركيزة، تمنح نظرة عطوفاً على جدتي وعليّ أنا، وهي نظرةٌ تحتوي على تلك القبلة الجنينيّةِ التي توضع فوق ابتسامة ما محفوظة للأطفال، الذين تخرجهم مربياتهم لشمّ الهواء والتمشي. وفي الحقّ كانت لقلقها في اجتناب أن تبدو منتمية إلى عالم أعلى من عالمنا قد ظهرت أنّها أخفقت في حساب المسافة التي تفصل بيننا، وعبر غلط في تعديل مجال الرؤية أخذت عيناها تلتمعان بالرعاية المتفَضِّلة... بحيث إنني استطعت أن أرى اللحظة تقترب حينما تُربِّت على رؤوسنا بيدها كما كانت لتفعل لو أنّ اثنين من الحيوانات الودودة أدخلا رأسيهما بين قضبان الأقفاص في حديقة الحيوان. غير أنّها قالت وداعاً لمدام فيلا باريسي ومدّت يدها إلينا بقصد أن تعاملنا بالطريقة ذاتها التي تعامل بها أصدقاء أي بوصفنا حميمين، واضعةً نفسها على مستوانا. ولكنها في ذلك الوقت كانت قد رفعتنا دون شك في التسلسل السلميّ للخليقةِ، لأنّ مساواتها معنا قد عبّرت عنه الأميرة لجدتي بأن ابتسمت تلك الابتسامة الأمومية الرقيقة، التي يمنحها المرء لصبي صغير حين يقول وداعاً بالأسلوب الذي يقوله للرجل الكامل النموّ. وبخطوةٍ إعجازيّة في التطور لم تعد جدتي بطةً ولا ظبياً بل ما كانت مدام سوان تدعوه بالإنكليزية وهي محبة متحمسة لما هو إنكليزي بـ «بيبي» BABY.

* * *

كلّ جماعة تنظر إلى الجماعة الأخرى من عالمها الخاص بواسطة عدسات مشوّهة بشكل عجيب وهي عدسات تُحدث عديداً من الأخطاء: فالجماعة المنتمية إلى الطبقة الوسطى على سبيل المثال، تعتقد أنّ الماركيزة دي فيلا باريسي والأميرة دي لوكسمبورغ «امرأتان من النوع

الذي يصعب اجتنابه في ينابيع المياه المعدنية» وإنّ المبادئ التي بموجبها يقوّم الناس في كلّ جماعة بتصنيف أنفسهم لا يجري تحويلها من جماعة إلى أخرى كما لا يتمّ تحويل معرفة كيف تتم هذه التمايزات وتتبلور. إنّ علاقاتهم المتبادلة تشكل إحدى «كوميديات الأخطاء» الحقيقية الملأى بالعثرات والهويّات المغلوط التعرف عليها، والتشوشات من كلّ نوع، ومن هذه القضايا يضع بروست مواد كوميدياه الاجتماعية. وعلى ذلك فحينما تدعى باقة من عَلّيةِ حيّ سان جيرمان من قبل البارون دي شارلو إلى بيت فردوران، فإنهم يتصرفون بأقصى ما يمكن تصوّره من الغلظة، على الرغم من أنّه من الناحية النظريّة فإنّ علاقاتهم الاجتماعية مبنية على قانون صارم من التأدب واللباقة.

«بما أنّهم جاؤوا إلى الحفلة بوحيٍ من صداقتهم للمسيو دي شارلو، وإلى حدٍّ ما بسبب فضولهم أن يروا مكاناً مثل هذا، فإنّ كلّ دوقة منهم ذهبت إلى البارون مباشرة كما لو كان هو المضيف لتقول له على مسمعٍ من آل فردوران الذين لم تفتهم أيةُ كلمة بطبيعة الحال «أين هي تلك الفتاة العجوز؟ هل يجب حقاً أن أقدّم إليها؟ إني آمل فعلاً أنّها على الأقل لن تضع اسمي في صحف الغد، ذلك لأنّ أسرتي لن تكلمني عندها مرة أخرى... ماذا! هل هي تلك المرأة البيضاء الشعر؟ حقاً إنّها تبدو ذات طلعة جيدة تماماً...» وإذا وجد كلّ منهم عدداً من الأصدقاء، فقد تحلّقوا في زُمر صغيرة كانت تنظر بفضول ساخر إلى قدوم «الأصفياء» لآل فردوران. غير عاثرين على أي شيء يستحق الانتقاد سوى بعض الشعور التي جرى تصفيفها على نحو غير أنيق. وبالاختصار فإنّهم لا يأسفون لأنّ هذا الصالون لا يختلف اختلافاً كبيراً عن الصالونات التي يعرفونها،

وقد شعروا بخيبة الأمل التي يشعر بها رجال المجتمع الذين يذهبون في حماسة لرؤية مهرجٍ في السيرك آملين أنه سيقابلهم بغير لطافة، فيجدون أنّه يستقبلهم بانحناءة مهذبة».

تؤسّس المسافات الاجتماعية إذاً على فرضية أنّ الناس الذين لا نعرفهم هم مختلفون عنّا. وهذا الاعتقاد يزيل الملامح الإنسانية عن ردود الفعل الاجتماعية ويخلق وجهة نظر مشوّهة تصل في بعض الأحيان إلى درجة مستحيلة، وبذلك تدخل في المجتمع مهزلة التناقضات في المواقف والآراء وحكايات القال والقيل. فشارلو على سبيل المثال، الذي تغذي وقاحته الهينةُ عقيدته التي لا يرقى له فيها الشك بالرفعة التي يمنحها إياه مجتِده النبيل... يبدو للراوي الذي لم يكن مطّلعاً على خفايا الأمور أنّه شخصيّة خبيثة تبعث على الرعب، أمّا الماركيزة دي فيلا باريسي بأنها تنظر إلى أوديت نظرتها إلى امرأة عجوز صغيرة الحجم، يمكن للمرء أن يجعل منها بيسر بوابةً، وأمّا مدام فردوران فإنّها تقول بثقةٍ أنّ الدوق والدوقة دي لاتريمواي يأكلان بأصابعهما.

ولكن ليس هنالك ما هو أشدّ بعداً عن هذه التشويهات الحاقدة من التشويه الذي هو مشابه لها في أصوله، ولكنه من نوع يختلف اختلافاً شديداً، وهو التشويه الذي يظهر في نظرة الراوي للمجتمع خلال الفترة التي يسحره فيها نوعٌ من «الربيع الاجتماعي» إنّ هذا البهاء النضر الذي يشع به ذلك المجتمع عنده مرده «حب استطلاعه بشأن طرائق الحياة المجهولة من قبل» وهو حبّ استطلاع يثيره على نحوٍ خاص أي شيءٍ له اتصال «بالمملكتين» الباهرتين القائمتين بالقرب من كومبراي.

إنّ ظهور جيلبيرت سوان في الشانزليزيه يرسم نقطةَ انطلاقِ الراوي

نحو ذلك «المجتمع» الذي كان ما يزال يبدو لعينيه مليئاً بالأسرار. وإذ كان في حالة انجذاب لا يقاوم نحو المكانةِ الرفعية المشبعة بالمجد التي يحملها اسم سوان في عيني الراوي، فإنّه وجَّهَ تجاه آل سوان حب استطلاعه وفضوله النهمين. فكلّ شيء يبدو له أنّه ذو أدنى صلة بهم، أو ينتمي إلى حَيَواتهم، وليكن ذلك بكونه مجاوراً لهم جواراً بسيطاً أو حتى اشتراك الأفكار يصبح مثل مدام بلاتان. بؤرةً للانتباه والانسحار، ومركزاً تدور حوله كلّ المشاعر التي تتحرك وتعتمل في داخله. ها هو يقول: «كنت وأنا مستغرق في النوم أرى مراهقتي تستدير محتوية في صورة حلمية مقطعاً كاملاً من المدينة التي كانت تُحتوى فيها لأول مرة أحلامي» والمقطع المقصود هو حيث يعيش سوان. وهذا القلق المبهم يتركز على جيلبيرت وهو يسميه باسم الحب. إنّ الهوس المنبجس عن هذا الحب ليس كافياً لتأمين دخول الراوي إلى صالون سوان، فإنّ دخوله إليه يتم بمحض الصدفة، ولكن بسبب هذا الحب يصبح لدخوله صالون آل سوان معنى «الهجرة» الاجتماعية الفعليّة. وإنّ حبه لجيلبيرت لهوَ البساط السحري الذي بواسطته يستطيع أن يعبر الهوّة التي أنشأها في عقله بين نفسه وبين آل سوان. غير أنّه لا يفقد مكانه في محيط آل سوان حينما يموت حبه لجيلبيرت، فهو يبقى في عالمهم.

إذا كان في الأصل يزور آل سوان لكي يتمكن من رؤية جيلبيرت، فإنّ ما يبقيه هنالك بعد إن لم يعد يرغب في رؤيتها... مردُّه العنصر الاجتماعي بصورة خالصة، جاذبيةُ الأناقة وسحرُ المكانة في المجتمع، وكل ذلك على الرغم من أنّه ليس واعياً به إنّما يلعب دوراً كبيراً في حبّه. لقد سبق لهذا الانسحار أن أدار وجهة أحلامِهِ الطفولية نحو نوعٍ معينٍ

من الحياة، التي يبدو له أنّ فخامتها تكشف عن ثراءٍ داخلي. عن كنزٍ أخاذ محجوز لصفوةٍ ما ولا يمكن أن يطالهُ الفانون الاعتياديون. إنه عبر هذا الجو، جو البساط المدغدغ الممتلئ بالحياة، تستطيع الحياة الاجتماعية أن تقوم لأول مرة بتسليط سحرها على الراوي مراهقاً. وتصل السحرية إلى ذروتها في المشهد الملتمع الشهوي الذي ينفتح «بين الساعة الثانية عشرة إلّا ربعاً والساعة الواحدة في شهر أيار في طريق ألاكسيا في غابة بولونيا. فهناك العرض الخالص للحياة الاجتماعية، مشهد فارِهٌ متمدن هو غايةٌ بذاته، وليس له من مشاهدين سوى الممثلين الذين يشتركون فيه. إنه عرض للثراء ولكنه نوع من الثراء الذي يستخدم الحياة والوسائل التي تُستحصل بواسطة الغنى، لأجل الغرض الوحيد الذي يستخرج منهما إبداعاً زائلاً ولكنه إبداع تام، والمرأة هي بؤرة هذه الحياة. أمّا الأناقة فهي المعيارُ، والأناقةُ بحدّ ذاتها تخلق لفترة مؤقتة مجموعة من الناس ذات استقلال، وهي تكون على مبعدةٍ من كدح الحياة اليومية، وكذلك من همومها وعذاباتها والتوحد فيها. أمّا الطقوس فإنّها تجري فقط من أجل إدامة وجودها الخاصّ. إنّ هذا في الأقل ما تبدّى لعيني الراوي المسحورتين حينما يرى أوّل الأمر، ثمّ بعد ذلك يشترك في، ازدهار الرخاء التام، في جولات أوديت سوان الصباحية عبرَ ممرات غابة بولونيا. وإنّ غابة بولونيا هي الإقليم الذي تختفي فيه الطبقات والذي ينتمي إلى أسرة اجتماعية خاصة. النساء اللواتي يُقمن في هذا الإقليم على حوافي المجتمع الرفيع، أو النساء نصف المحترمات، وكلهن معاً قد أُنشئن في بيوت الأناقة الباريسية خلال فترة «الحصان والعربة».

يقول راوي بروست «في أغلب الأحيان... وبما أنّني علمت أنّ مدام

سوان تتمشى كلّ يوم تقريباً في طريق ألاكسيا، حول البحيرة الكبيرة، وفي طريق الملكة مارغريت، فقد دللت فرانسواز نحو غابة بولونيا» وأنّه هنالك تتفتح مباهج الأناقة الرفيعة في مهرجان، وهناك تلتقي كلّ باريس الاجتماعية مشكّلةً بذلك حاشيةً لملكات الجمال اللواتي هنّ موضع حديث تلك الأيام:

«اعتقدت بأن ما هو جميل، في سلم تسلسل الأناقة الأنوثية، كان مقدّراً عليه أن يكون عبر شعائر سحرية أُجريَ الدخول فيها على النساء، وأنّ النساء لديهن القدرة على خلقه، وقد قبِلتُ مقدماً، كنوع من الوحيّ، مظهر ملابسهن وعرباتهن والتفاصيل الألف التي كانت عندي وسطاء لقوة داخلية تهب تماسك التحفة الفنية الرائعة لهذا المهرجان العابر المتحرك».

وعلى أيّة حال فإنّه على مدام سوان تستقر نظرةُ الصبي المراهق «المرتبكة المشبَعةُ بالإجلال»:

«فجأة على الطريق الحصبائية ظهرت مدام سوان غير متعجلة، في بهاءٍ زاهٍ كأنّها الزهرة الأجمل التي لا تتفتح إلّا في منتصف النهار، وهي تشعّ في ملابسَ هي على الدوام تختلف اختلافاً قليلاً، ولكنها كما أتذكر كانت في العادة ذات لون بنفسجي، ثمّ في لحظة بهائها الأكثر إشعاعاً كانت ترفع مظلةً لتُفتح من أسفل ذراعها الطويلة، تلك الراية الحريرية التي تتلاءم والتويجات المتوهجة في فستانها. وكان يحيط بها حاشيةٌ: سوان، وأربعةٌ أو خمسةٌ من أعضاء النادي، الذين جاؤوا لزيارتها في الصباح أو الذين التقت بهم وهي في الطريق. وكانت كتلتهم الداكنة في انتباه إليها، وهي تقوم بما يمكن أن يكون الحركةَ الميكانيكية لزمرةٍ عسكرية أُوقفتْ في شكلٍ منظم يستدير حول أوديت... وذلك ما جعلها تبرز منها كياناً هشاً غير

خائف... مثل شبح لمخلوق ينتمي إلى نوع من الأنواع الحياتية المختلفة، إلى جنسٍ مجهول يمتلك ما يكاد أن يكون قوّة عسكرية تجعلها تبدو كفأً مقابلاً لمرافقيها المتعددين».

وهكذا، فإنّ مدام سوان الملكية الطلعة، المبتسمة الودود، وهي تتقدم في أعماق الطريق في غابة بولونيا كانت تمرّ على الناس لتُلقيهم في جَذَلٍ عارم فكانوا يحيّونها جميعاً. وكل تحية كانت «تُطلق الساعة المجهزة ميكانيكياً، حركاتِ أشخاصٍ ثانويين لم يكونوا سوى توابعِ أوديت سوان، من بينهم الأوّل الذي يرفعُ قبّعته العالية ذات الخطّ الجلدي الأخضر، مع اللطافة البسّامة التي تعلمها في حيّ فابورغ سان جيرمان».

إنّ عالم الأناقة هنا كما هو في كلّ مراسيمه قد جرى تركيز بؤرته إلى درجة عظمى على المرأة بحيث إن الرجال الذين يسيرون في معيتها، ولو أنّهم أناس بارزون لهم مكانتهم، تحولوا إلى ما لا يزيد كثيراً على أشخاص آليين. والطقوس الباذخة التي تجري أمام عيون الراوي في طريق الأكاسيا في شهر أيار إنّما هي طقوس خاصة بالأناقة. وإنّ الحياة الشعائرية للمجتمع في أشكالها لتُحدِثُ فيه السحر والانبهار نفسه: شعائر الفنادق الكبيرة والمطاعم والصالونات وحفلات العشاء، واستقبالات ما بعد الظهيرة وحفلات الاستقبال في المساء، وكذلك الشعائر التي تجري في المطبخ، وتبدو هذه الشعائر والطقوس لدى الصبي المراهق على أنّها جوهر الحياة الاجتماعية. ونراها تتبدى في مجالات الموضة والتقاليع، وفي المراسيم الثابتة التي تكاد تكون ميكانيكية مثل أوديت، وفي سلوك النُدُل، والخدم في مطاعم عَلْيَةِ القوم. وكلّ تغيير في المشهد يُحدِثُ لدى الصبي اتصالاً مع شكل من أشكال الحياة يبدو له لأوّل وهلة أنّه شكل

ذو طراز معين بحيث إن الناس في نطاقِهِ يتصرفون بتلك الرشاقة الأخّاذة الساحرة التي يبديها الراقصون في الباليه.

تبدو هذه المراسيم التي يرقبها هو من الخارج أنّها تحدّد طريقة من طرائق الحياة يكون فيها كلّ شيء منتقى مختاراً، وهو يظن أنّها معالم حياة خفيّة ملأى بالأسرار تتوجه نحو هدف جميل نادر ليس هو على معرفة به. والمفهوم الاجتماعي الذي يحمله والداه، وهما راضيان بالانتماء إلى الطبقة الوسطى المتينة الأسس يفسح مجالاً لموقف مختلف غاية الاختلاف... وهو موقفٌ مراهقٌ في جوهره. كلّ شيء ينتمي لعالمه فهو غير جدير بالتقييم، وكل شيء يندُّ عنه ويختلف يكون له في نظره قيمة. فنراه يشعر بالخجل من خادمتهم فرانسواز حينما يُجري لها مقارنة مع مربية جيلبيرت الإنكليزية، أمّا عادات جدّته المألوفة فإنّها تحدث عنده ارتباكاً لقاءَ موظفي الفندق الكبير وخدمه في بالبيك. وهو يجد نفسه مرغماً على امتلاك هذه المراسيم والشعائر الجديدة، مشاركاً فيها فتارةً عن طريق استخدام عبارات أوديت الإنكليزية وعاداتها، وأخرى أن يأكل كعك الشوكولاته الذي يُسقمه أو أن يلعب لعبة صيد الحذاء مع ألبيرتين وأصدقائها.

وينشطر الكون الاجتماعي شطرين، فهناك الكون الاعتيادي وهو عالمه، والعالم الفائق السامي على المعتاد وهو وحده الذي يثير اهتمامه. وكل جماعة تسلك سلوكاً فيه الثقة بالنفس يجد نفسه مبعداً عنها فهي المجتمع على قدر ما يتعلق الأمر به. وإن فرديةَ أي شخص ينتمي إلى أيٍّ من هاتين المجموعتين تزداد في تفرّدها عنده بسبب الجوّ الرائع الذي يُشعّ من المحيطين بها، والذي يُحيل أيَّ عضوٍ فيها إلى مخلوق من

مخلوقات نوع خاص من الأنواع الاجتماعية. وهكذا «محاطاً بالهالات والآلهة» كما يقول، فإنّ الراوي يرقب تطورات هذه الجماعات باندهاش واستحياء وتشوّفٍ وتوقٍ. وفي «القلق المفعم باللذة، قلق المشاركة في حياة مجهولة» تراه ملاقياً دون وعيٍ منه أحاسيس ومشاعر تكون هي المدخل في المراسيم الاجتماعية، وهي التي تُبقي عليها. وهو يزدري زمرتُه الاجتماعية التي كان ينتمي إليها صانعاً قيماً اجتماعية مختلفة ليست مؤسسة على غير جهله وعلى غير الانجذاب الذي يصدر عن جمهرةٍ من البشر تبدو في الظاهر أنّها مكتفيةٌ بذاتها ومغلقةٌ على نفسها. وهذه المشاعر والأحاسيس تتراكم كلها وتستدير على الحميّا التوّاقة للحياة الفخمة التي يحياها علْيَةُ القوم، فهي نفاجة متشابكة الخيوط متنوعة الأشكال. كما أنّها تحدّد قوّة الجذب المستديمة التي تشعر بها كلّ جماعة تجاه الجماعة الأخرى وكل فرد من الأفراد تجاه الجماعة. وكلما حدث عبورٌ للفجوة التي تفصل بين الزمر الاجتماعية فإنّ الزمرةَ التي كانت من قبلُ مفعمة بالسرية والغموض، إذ يُنظر إليها من بعيد، تسقط في المجال المزدَرَى الذي هو مجال المعلوم والمعروف فتأتي جماعةٌ أخرى لتحلّ محلها محرزةً على المكانةِ المرموقة التي كانت لتلك في الماضي.

وعالم كامل من العاطفة يستدير على هذه التلاقيات. فحينما يظهر سان لو الشاب في بالبيك، وقد ألقت بنبأ مجيئه على الأسماع مدام فيلا باريسي وكان هو أسطورة للنجاح في الدنيا قبل ذلك، فإنّ التطلع المحموم الذي أخذ الراوي المراهق يرقبه به أحاله أوّل الأمر إلى آلهِ فتيٍّ للشمس:

«في ظهيرة مشتعلة بالقيظ كنت في غرفة المطعم في الفندق وكانت نصفَ مُنارةٍ بغيةَ اجتناب نورِ الشمس... عندما... رأيت رجلاً فتيّاً ذا عينين

نفّاذتين، طويلاً رشيقاً رأسه مرتفع فوق جيده الملتمع، جلده وشعره بَدَيا من شدة لونهما الذهبي كأنّهما امتصّا كلّ أشعة الشمس. وكان يرتدي بزةً بيضاء لا زخرف فيها من مادة رقيقة الصنع توحي، على قدر ما توحي به غرفةُ الطعام المائلة إلى العتمة، بالحرارة والجو الفائق الروعة في الخارج، الذي كان يسارع في خطواته حافاً به ومنطلقاً عنه. وعيناه اللتان ما تنفكّ عدسة مونوكل تنزاح عن واحدةٍ منهما باستمرار، كانتا بلون البحر. وأخذ كلّ الناس ينظرون إليه باستطلاع ذلك لأنّ الفتى «الماركيز دي سان لو» كان مشهوداً له بالأناقة وبهاء الطلعة».

وما أسرع ما يتحول إله الشمس هذا الذي سيصير صديقاً حميماً وخليلاً أثيراً إلى وحشٍ من وحوش «الصلابة الفطرية وانعدام الكياسة»، عندما يمرّ على الراوي من غير أن يبادره بالتحية «جسده الناحل في استقامةٍ متصلبة» كما كان قد شوهد من قبل «رأسه مرتفع ونظرته لا تعبّر عن اهتمام» ذلك لأنّ الوحشَ سان لو، ليسَ أكثر من الشكل الذي يتّخذه تمزق الراوي نفسه، بسبب عدم اقتداره على التعارف مع الماركيز الشاب. ولدى هذه اللحظة بالضبط يستشعر المراهقُ قوّةَ ذلك الدافع الفريد الذي ينشط في الحركةِ الاجتماعية برمّتها من قمتها إلى حضيضها: أن يتعرف المرء على شخص أو جماعة أو أن يرفض التعرف. إنّ كلّ كائن في المجموعة الاجتماعية ينظر إليه بوصفه موضوع صلة من الصلات مرغوب فيها أو مستهجنة، موضوع صلة بشرية ثابتة التأسيس أو فعليّة بقوة الواقع، صلة ماضية أو حاضرة أو مستقبلة.

أعضاء الطبقة الوسطى المنهمكون بهذه اللعبة قريبون من الأرستقراطية قرباً كافياً، بحيث إنهم لا يعرفون أنّها موجودة، فهم يتعرفون على

الأرستقراطي لأنه يحمل اسماً مسبقاً بأداة التعريف الخاصّة بالنبالة وهي «دي». وإنّه من اللازم لعضو طموحٍ في الطبقة الوسطى أن يردم الهوّةَ التي تفصل اسمه عن الاسم «النبيل» فيُجرى تعارفاً مع شخص لديه هذه أل «دي» المُشتهاة. يبدو حي فابورغ سان جيرمان بصورة عامة للبورجوازيين قلعةً تحميها الأرستقراطية، ولا يمكن الاستيلاء على هذا الحصن الحصين إلّا بالهجمة الضاربة. في رواية «بحثا عن زمانٍ مفقود» «نرى حرباً» اجتماعية من النوع السري تدور رحاها إذ يقدمها بروست للعيان على رقعة واسعة المدى، وبأسلوب هو الغاية في التفكة والنادرة. فجمهرة آل فردوران هي آلةٌ حربية مزوّدة بالسلاح على أسس علمية، وفي داخلها تستخدم وتطور كلّ الخِدعِ والاستراتيجيات اللازمة للانقضاض والهجوم. وفي قلب حيٍّ فابورغ سان جيرمان تتحلق الأرستقراطية حول الدوقة، ومن ذلك التمركز تدافع عن مواقعها. على أنّ الضعف ينال استحكاماتها الدفاعية من الداخل بدوافع سيكولوجية مألوفة لدى أفراد الجنس البشري كلهم: حب الاستطلاع والخوف من الملال والحاجة إلى النزوع والمصلحة الخاصّة. أمّا كتائب آل فردوران فهي تضمن لنفسها الصعود على السلّم الاجتماعي بأن تقوم باللعب المقتدر البارع على نقاط الضعف هذه.

آل فردوران ذوو ثراء فاحش ويقيمون مآدب باذخة فخمة. وهم يقومون بالهجوم المقابل على النفاجة الدنيوية الاجتماعية بنفاجة فنيةٍ أو سياسية، وهي نفاجة تثير الانتباه شيئاً فشيئاً. ولذلك فهم يحاربون تميز الأرستقراطية وانحصارها على أعضائها بانحصار ثقافي. تظهر زمرة آل فردوران في عالم المجتمع كوحدةٍ متينة التنظيم قويّة حول «رئيسها» والسيدة التي هي زوجته، ولهذه الزمرة قانون للسلوك معترف به من قبل

أعضائها ويُنفذ عليهم تنفيذاً صارماً. فالذين هم ليسوا في هذه الزمرة «يبعثون على السأم»، هذا وإنّه المسعى الذي تهدف إليه الزمرة هو خلق حياة ماتعة مثيرة «للموالين» لها. غير أنّ تقدمها الذي لا يُقهر في الزّمان يكشف عن هدفها الحقيقي. إنّها بوصفها نظاماً عضوياً اجتماعياً تسير قدماً بواسطة الهضم المتابع لما يُعذبها والرفض الآلي لما لا يساعد على نمائها. وإن ظهور عنصرٍ جديد في داخل هذا النّظام العضوي والطبيعة المتماثلة التي تسم كلّ تملكٍ يجيء إليها، يُظهران بوضوح إلى أين تتجه هذه الزمرة. فسوان وفورشفيل (الّذي يبعث حرف التعريف «دي» الذي يحمله اسمُه لدى الدكتور كوتار بهجةً معينة) وشارلو، ثمّ بعد ذلك وشيئاً فشيئاً، يجري امتصاص أعضاء حي فابورغ سان جرمان برمتهم، حتى تصل مدام فردوران في نهاية المطاف وبعد وفاة زوجها، إلى قلب الحصن الأرستقراطي إذ تتزوج من الأمير دي غيرمانت. كلّ شيء يُستخدم في ذلك الهجوم: حبّ سوان لأوديت، وهيام شارلو بموريل. وعبقرية إيلستير، وسوناتا فانتاي، وقضية درايفوس، والحرب العظمى، وموهبة موريل. وما يكاد كلّ من سوان وشارلو وإيلستير يحيدون عن الطريق غير المنظورة التي تسير فيها مدام فردوران حتى تتم إزالتهم ببرودة أعصاب. إنّ الزمرة الصغيرة ليست معنية بالكيانات البشرية بمقدار عنايتها بالدور الذي تلعبه في الاستراتيجية الاجتماعية لهذه العصبة، وهو دورٌ عليهم أن يُذعنوا له إذعاناً تاماً، فآل فردوران ليسوا أبداً مهتمّين بالقيمة الحقيقية لأيّ فرد من الأفراد.

أمّا بالنّسبة للدوقة دي غيرمانت فإنّ الفن الاجتماعي لا يعني فقط تكوين صالون مغلق إلّا على أرستقراطية منتقاة، ولكن أيضاً العمل

أيضاً على أن يدخل هذا الصالون أناس من نوع مختلف فيكون مفتوحاً لمثل سوان على درجة محسوبة حساباً بارعاً من الانفتاح. والدوقة تعطي الأرستقراطية ما يلقي في روعها، أنّ المهم في صالون أوريان (أي الدوقة) إنّما هي القيم الروحية، وأنّ صالونها ليس كصالونات الآخرين. وهي تحتضن هذا الانطباع الذي تهبه بأن تجعل نفسها هي عسيرة على أن يُقترب منها، متعذرة على المنال. فأن يقوم المرء بالتعرف على أوريان (دوقة غيرمانت) أو أن يحظى بوجودها ضيفةً في إحدى السهرات، يشكل حدثاً من الأحداث في حي فابورغ سان جيرمان. وفي صالون أوريان تظهر شواهدُ معينة تدل على المسيرة التي تحكم الوجهة التي يتوجه نحوها. هذا وإنّ الحاجة إلى الترويح والتنويع تدفع بالدوقة أبعد فأبعد خارج حدودِ ميدانها، بعيداً عن حي فابورغ سان جيرمان، حتى تكون في نهاية الرواية قد ضلّت ضلالاً غير قليل خارج حدود طبقتها ذاتها. فهي الآن ترى الفنانين والممثلات الذين يقفون على حوافي المجتمع، ولا تتردد إلّا قليلاً الآن بشأن بالتي وميستينكيت بسبب الخوف من الدوق. وفي كلا الحالتين تدور رحى المعركة الاجتماعية حول حلقة من البشر، حول «شلّة» من الناس بسبب حيازتها على سمعة أنّها «شلّة» لا يدخلها الغرباء، تخلق حول نفسها بؤرةَ انجذاب ونقطةً من نقاط التجمع عبر ذلك المناخ من المكانة العالية الذي تزدهر فيه النفاجة والحَظْوة بالتشريف ونوال الرفعة بالصحبة.

يُظهر لنا بروست أنّ قوانين المجتمع هي نفسها على الدوام بينما يصف لنا كلّ الأوجه التي يتخذها الصعود والهبوط في الصالونات التي لا حصر لها. ووراء شعائر حياة الصالونات تستمر لعبة العلاقات البشرية، هذه العلاقات التي يزيدها تعقيداً وتشابكاً، وستمر اللعبة في دورانها من

شخص إلى شخص ومن زمرة إلى زمرة. والراوي يكتشف اللعبة على نحوٍ بطيء بينما يكون هو خاضعاً لقوانينها، فانجذاباتها والصدّ عنها، ودعواتها ورفوضها، تنضَفِر وتتواشج في كلّ الاتجاهات فارضةً القَسَمات القَدَرية الجبرية للاجتماعات والفئات والشِّيع والصداقات والتطورات والثورات، التي يقوّم بها الأفراد في علاقتهم بعضهم ببعض. ويشكل المجتمع مزرعةً بيولوجية يمكن فيها للأفراد أن يُجربوا حتى النهاية كلّ الوسائل التي تمكّنهم من إحداث الصلات بين أحدهم الآخر، أي مجالاً تجري فيه التجارب على العواطف بصورة حرة، وهو في جوهره حقل من حقول النسبية. هنالك يولد الحب ويجري إنماءُ الصداقةِ ومعها سلّمٌ كامل من المشاعر التي تُسلسل بدءاً من السخاء حتى القسوة. وهي كلها تصاحب الرغبة في إحداث الرضى وإحكام السيطرة. ولكن ما يزدهر أكثر من كلّ شيء آخر في هذا الحقل التجريبي، إنّما هو الحاجة إلى «التمتع والترويح» بالمعنى الباسكالي لهذه الكلمة.

إنّ «الترويح» لدى أناس المجتمع هو فن استخدام الآخرين لا لشيء سوى إشباع حاجات المرء، وإخفاء ما يشعر به من سأم. وحينما يتعلق الأمر بالأحاسيس فإنّ هذا الاستغلال لا يقرّ المرءُ به أمام نفسه ولا يعترف به مع الآخرين. وذلك ما يفسّر إخفاءَ أشخاصٍ بروست لحقائقهم ومراءاتهم وخيانة أحدهم للآخر. إنهم يكذبون على أنفسهم وعلى الآخرين تحت أعذار وتسويغات مختلفة، متسترين على دوافعهم الحقيقية التي قد تتنوع ابتداءً من إشباع الحاجات التي خلقها الاعتياد بحيث أصبح ذلك آلياً، إلى المتطلبات الملحّفة للجنسية المثلية. في العالم البروستي يصبح التبدل المستديم للزُمَر الاجتماعية واضِح المعالم حينما يضع بروست

جنباً إلى جنب شخوصاً يكون حضورهم إزاء بعضهم لبعض إشارة هي بذاتها الدليل على تغير النوع، كما يحدث التغير الأحياني في السلالات الحيوانية: سوان حين يجلس جوار أوديت في صالون فردوران، وبلوخ في حفلة شاي المركيزة دين فيلا باريسي وشارلو مسافراً مع «الموالين لفردوران» في قطار بالبيك الصغير، والراوي متحدثاً مع مدام سوان تحت مظلتها كما لو كان «تحت انعكاس شجيرة ورد الويستيريا أو متعشياً لدى الدوقة دي غيرمانت».

كما تنقل لنا هذه التعديلات في تحرك الزمر الاجتماعية بواسطة التنويعات، التي يمكن لها أن تكون فجائية إلى ما لا نهاية وعديدة إلى ما لا يُحصى. تلك التنويعات التي يخضع لها شخص ما في علاقاته التي تبدو مستقرةً مع شخصٍ آخر: من ذلك علاقات سوان بأوديت، والراوي مع ألبيرتين. فبدلاً من الانتظام حول سلّم اجتماعي يصبح المجتمع بهذا المعنى في عينيّ الراوي غابةً متراميةَ الأطراف يُلاحق فيها كلّ شخص إشباع رغباته الخاصّة. وعلى قدر تعلّق الموضوع بهذه الناحية فليس هنالك ما يمايز آل فردوران على آل غيرمانت. فكونُهم الاجتماعيّ كونٌ واحد، تنظمه حاجة للتمتع. فهم مدفوعين إلى تنظيم حيواتهم ونصب أعينهم الملذات الفورية. وهذا المطلب إنّما هو حصان طروادة إذ بواسطته يتم الاستيلاء على كلّ الحصون الاجتماعية، وبمعونته تنهار كلّ المواضعات الطبقية. فما إن يدخل الراوي في الجوّ الذي تعيش فيه أسرة سوان حتى يمكث هناك. وعلى هذا المنوال إذا قدِمَ شخص إلى مجتمع بغيّة إشباع متطلبات في المتعة فإنه يبقى هنالك على الرغم مما يحدث من قَلْقَلَةٍ في أماكن التحرك ومن إغضابٍ واستهجان، كما يفعل

بلوخ، وموريل، وهما لا يشتركان إلّا في الالتفاف العامّ الذي يحدث في المشكلات الاجتماعية.

ليس للحلقة الاجتماعية المالكة للمال والفراغ والمتروكة تركاً كاملاً لوسائلها الخاصّة غير رغبة واحدة عميقة الجذور: أن تكون محمية من فراغ الوجود، والحصول من المادّة الحياتية العقيمة غير المريحة على قناع يكون مُطَمْئِناً ومؤكّداً لها عن حسن ظنّها بنفسها. وإنّ أعضاء المجتمع وهم مسبوقون بحُميّا ملذاتهم التي هي كلها ملذات دنيوية، ليشعرون بالامتعاض العنيف حينما تجابههم أدنى الأمور التي لا تبعث على السرور. فبالنسبة لهم يكون تجنب الانزعاج، أهمّ بما لا حدود له من احترام قانون القيم الاجتماعية أو الخلقية أو الثقافية أو من التصدي للمشكلات الزوجية. ولهذا السبب فإنّ هؤلاء القوم وبينما يجدون مفخرة في أنهم يُنمّون مشاعرهم، لا يتحملون ازدهار أي شعور عميق، وهم كذلك لا يستسيغون الموهبة الحقيقية أو العقل القويّ النفاذ. فهم لا يريدون أن يفهموا ولا أن يَعرفوا، بل يريدون أن يكونوا مزخرفين مستمتعين. في هذا المجتمع تصيرُ معرفة بريشو تنطعاً فكرياً، ويعبر استطلاع كونار عن نفسه بسخافات مقعقعة. أمّا سوان فيستحيل إلى هاوٍ محبوب، فالقيم المتينة الصلبة لا قِبَلَ لأولئك بها. ويقوم بروست بتوكيد هذه الخصيصة لمجتمعه في تصويره للسلوك اللا واعي لشخوصه مشيراً إلى المفارقة بين الكلمات والأفعال أو الفراق الحاصل بين الحقيقة وتشويههم لها.

بين حفلات العشاء والشاي والسهرات اللا حصر لها التي توصف في الرواية، هنالك سهرة واحدة ذات أهمية خصوصية بسبب مكانها في المركز الحقيقي للكتاب وبسبب المساحة المخصصة لها معاً. إنها الحفلة

الراقصة التي تقيمها الأميرة دي غيرمانت والتي تستغرق حوالي مئتي صفحة، بين اللحظة التي يقرأ فيها الراوي رقعةَ الدعوة «سوف تستقبل الأميرة دي غيرمانت في بيتها...» إلى اللحظة التي يغادر فيها الدوق والدوقة لدى نهاية الحفلة لكي يجد ألبيرتين.

وهناك حكاية شديدة الاتّصال والقرب من وصف الحفلة الراقصة وهي تستغرق بدورها عدداً مماثلاً من الصفحات، إنّها حكاية تخص الدوق والدوقة دي غيرمانت وحدهما:

«سمعتُ في اليوم الذي كانت الأميرة دي غيرمانت ستقيم حفلتها أنّ الدوق والدوقة قد عادا إلى باريس في اليوم السابق. لم تكن حفلة الأميرة الراقصة هي التي أعادتهما، إذ إنّ أحد أبناء عمومتهما كان مريضاً للغاية، ويضاف إلى ذلك أنّ الدوق كان شديد التوق لحضور حفلة رقص تنكرية كانت ستقام في الليلة ذاتها، والتي كان سيظهر فيها بوصفه لويس الحادي عشر أمّا زوجته فبملابس إيزابو البافارية».

حفلة راقصة وحفلة تنكريّة: هذان التزامان اجتماعيان يحملان متعاً آمرةً، ولكنها لا تكون ثانويةً إلّا بالقياس للواجبات الاجتماعية الهامة التي يتطلبها موت أحد الأقارب. إنّ الواجبين يتزامنان وعمل واحد هو العودة إلى باريس يحقق أداءهما معاً. غير أنّه لا يمرّ وقت طويل حتى يكون الواجبان متعارضين تعارضاً تاماً. فبعد أن يستعد كلّ من الدوق والدوقة، لدى عودتهما من حفلة الرقص، لارتداء ملابسهما الخاصّة بالحفلة التنكرية، فإنّ المسيو دي غيرمانت يُواجهُ من قبل اثنين من أبناء عمومته كانا ينتظران بولاءٍ على درجات العتبة أمام بابه:

«بازان، أحسسنا بواجب إنذارك ألّا يراك أحد في حفلة الرقص،

فالمسكين أمانيان قد مات قبل ساعة». شعر الدوق بارتعابٍ عابر. لقد رأى أنّ مباهج الحفلة تُنتزع من عنده... بعد أن أُعْلِمَ الآن بموت المسيو دوزمون. ولكنه استعاد وعيه بسرعة وألقى على قريبيه جواباً أعلن فيه، مع تصميمه على عدم التنازل عن متعته، عدمَ قدرته على استيعاب دقائق اللغة الفرنسية «هو مات... بالتأكيد لم يمت. إنها مبالغة، إنها مبالغة».

وهكذا لم تتم التضحية بالحفلة التنكرية.

إنّ هذه الحكاية منذ مقدمتها حتى ختامها لتشكل جزءاً عضوياً في وصف سهرة الأميرة ويعود موضوعها للظهور بصورة متقطعة. وإذ يزداد موعد الحفلة التنكرية قرباً، فإنّ موت أوزمون يصير حالّاً بقوة أكبر، وموقف الدوق الملاحَق بواجبين متناقضين يصبح أكثر شُغوفاً وإعلاناً. ثمّ يصير الوضوح المتنامي ابتداء من البداية الهامة للحكاية حتى نهايتها أنّ في عقل الدوق يسود معيار عام واحد بالنّسبة للحادثتين المتضادتين، وأنّ الأمر على قدر ما يتعلق به، تتخذ اللذةُ مكاناً أسبق في الأولويات على الحداد. ويستجمع الدوق كلّ حذاقته الدنيوية من أجل ألّا يتدخل الموتُ الذي جاء في غير أوانه في متعته الخاصّة.

خلال العصر الذي يسبق حفلة الرقص تجيء الأميرة دي سيلزيتري لزيارة آل غيرمانت الذين عادوا إلى باريس، بالدرجة الأولى كما يدّعون، بسبب مرض ابن عمهم:

«أخذت تتحدث بأسىً للدوق عن ابن عمه... الذي كانت صحته في حالة سيئة جداً لأمدٍ غير قصير والذي أصبح على حين غرة في حال أسوأ غير أنّه كان واضحاً أنّ الدوق، على الرغم من أنّه مفعم بالعطف على مصير

ابن عمّه، والذي ظلّ يكرر القول «يا للمسكين ماما، يا له من فتى طيب» فقد ظلّ مع ذلك آملاً في الشفاء.

وبعد ذلك بقليل تأتي بنتا العم المدام دي بلاساك والمدام دي تريم «لزيارة بازان فأعلنتا أنّ حالةَ ابن العم ماما ليس فيها ما يدعو إلى الأمل فتوضع المشكلة هكذا:

«استدعى الدوق الخادم لكي يسأل عمّا إذا كان الخادم الآخر الذي بُعث به ليسأل عن صحّة ابن عمّه أوزمون قد عاد. كانت خطته بسيطة: فبما أنّه كان يعتقد بأنّ ابن عمّه يموت فقد كان حريصاً على أن يحصل على أخباره قبل موته، أي بمعنى آخر، قبل أن يكون مضطراً إلى أن يحدّ عليه الحداد المعتاد. وحالما يكون محمياً بالتوكيد الرسمي أنّ أمانيان ما يزال حياً فإنّه سيسرع إلى عشائه وإلى حفلة الأمير، وإلى الحفلة التنكرية التي سيظهر فيها بملابس لويس الحادي عش،ر وحيث لديه هنالك موعد في غاية الوَعْد والإثارة مع عشيقةٍ جديدة. ثمّ إنه لن يرسل مرة أخرى للسؤال عن صحّة ابن عمه حتى اليوم التالي بعد أن تكون المتعٍ كلها قد انتهت. وعندها إذا كان ابن العم قد مات خلال الليل فسوف يَحدُّ عليه».

من أجل التيقن من النجاح التام لهذه الاستراتيجية الصغيرة من الأتيكيت وآداب السلوك، يأمر المسيو دي غيرمانت خادمَه كي يختفي «اذهب، اذهب إلى أي مكان تريد، اصبغ المدينة باللون الأحمر، نم الليلة كلها في الخارج، فأنا لا أريد أن أراك حتى صباح الغد» كان موت دوزمون لا يُستطاع منعهُ فإنّ الإعلانَ عنه يمكن على الأقل أن يؤخّر، وهكذا سيدخل الدوق والدوقة دي غيرمانت حفلة الرقص بكامل البهاء. «كان هنالك بعض ذوي النوايا الطيبة الذين رموا بأنفسهم على الدوق ليمنعوه

من الدخول: ألا تعلم أنّ ماما المسكين هو على شفا الموت. لقد أُقيمت له الصلوات الأخيرة» «أنا أعرف ذلك» أجاب المسيو دي غيرمانت، مبعداً عنه الشّخص الملحاح بغيّة إفساح الطريق له كي يدخل «إنّ الصلاة الأخيرة قد أحدثت أفضل المفعول» وعلى هذا فإنّ قول المسيو دي غيرمانت أخيراً «أنتم تبالغون» ليس سوى إعلان أقوى لإصراره على أن يمنع المواضعات الاجتماعية التي تحيط بالموت، من أن تتدخل في شؤون لذّته. وبروست يتوغل طويلاً في ثنايا هذه الحادثة ويؤكدها توكيداً، وهو لا يحجم عن المبالغة حتى حدود السخف في إظهار ردود فعل الدوق، وأجوبته ورضاه الكامل عن نفسه. هذا وإنّ أهمية هذه الحكاية تصير أعظمَ بشكل ملفتٍ للنظر حينما نلحظ أنّ القصّة تظهر مجدداً ثلاث مراتٍ في مجرى الرواية على نحو يزداد أو يقف في التشكيل والتنوع.

إبان الأمسية التي أقيمت فيها الحفلة التنكرية الشهيرة، فإنّ الدوقة أوريان، فيما هي تدخل في عربتها، تعلم من سوان أنّ أمامه زمناً قصيراً من الحياة يعيش فيه. قالت الدوقة وهي تتوقف لبرهة في طريقها إلى العربة رافعة عينيها الزرقاوين الجميلتين اللتين كانتا تُبديان حزناً ولكنهما كانتا مليئتين بالشكّ فيما يقول: «ماذا تقول؟» وإذ كانت قد فوجئت وذعرت بكلمات سوان، فإنها أخذت تتردد في خطواتها غير أنّ الدوق حثّها على السير قدماً، واستمرت مدام دي غيرمانت في تقدمها الحازم نحو العربة وكررت وداعها السابق لسوان: «علينا أن نتحدث حول ذلك مرة أخرى. أنا لا أصدق أيّة كلمة مما تقوله، ولكن علينا أن نتحدث في ذلك. لا بدّ أنّ مخبولاً سخيفاً قد أرعبك» أمّا الدوق، في أثناء مغادرته، فقد صاح من الباب مخاطباً سوان الذي كان الآن في الباحة: «ولا تجعل نفسك فريسة

خداع هؤلاء الأطباء المجانين، يا للشيطان! إنهم ليسوا أكثر من حمير سخفاء. إنك في مثل عافية الجسر الجديد (بون لوف) وسوف تدفننا جميعاً». وعلى الرغم من أنّ الكلمة لم تتكرر فقد كانت النتيجة واحدة: فسوان والأطباء كانوا يبالغون. غير أنّ الدوق يلمح على حين غرّة حذاء زوجته أوريان وقد اختفى استحثاثه لها في الذهاب سريعاً، وسوان صديق الدوقة المفضل الذي كان الآن قريباً من الموت، يرى بوضوح أكثر مما رآه قريبُ غيرمانت الذي كان يلفظ أنفاسه الأخيرة، يرى أنّ الذهاب إلى حفلة الرقص بحذاء من اللون الملائم لهو أمر أكبر أهمية لديهما من كلمة تعاطف تقال لصديق مقضي عليه بالموت الوشيك.

إنّ هاتين الحكايتين وهما قريبتان إحداهما من الأخرى، توضعان جنباً إلى جنب من أجل هدف محدّد. فالحكاية الثانية تطرح السؤال المتعلق بمتطلبات الصداقة في مواجهة الموت وتتأمل في موقف الدوقة وموقف الدوق في هذا المضمار. وموقف الدوقة وإن كان أقلّ آليةً ووحشيةً من موقف الدوق، فإنّ كلماتها هي، على الرغم من ذلك، تكرارٌ مضبوط لموقفه بحيث يكون المرء مدفوعاً لأن يرى فيها تعبيراً لتلك الفلسفة التي تشخّص «فصيلة غيرمانت» بين الفصائل، والتي ينتظم فيها ويتلاءم معها أفراد تلك الفصيلة جميعاً كلّ فرد فيها وفقاً لطريقته الخاصّة في الاتّباع. ومع ذلك فإنّ هذه السجيةَ لا تخصُّ آل غيرمانت وحدهم فإنّ ردَّ فعلهم في وجه الموت يعود للظهور في مناخ مختلف كلّ الاختلاف ألا وهو الجو الذي يحيا فيه آل فردوران:

«كان مرتادو مطعم لاراسبيلير يصلون لتناول عشاء الأربعاء المعتاد». ولكن على ذكر عازف الكمان الشاب استطرد بريشو يقول:

«لقد كنت ناسياً يا كوتار أن أخبرك بالأنباء الهائلة. هل علمت أنّ صديقنا المسكين ديشامبر الذي اعتاد على أن يكون عازف البيان المفضل لدى المدام فردوران قد مات لتوّه؟ أليس ذلك مروعاً؟». فتبادل «الموالون لفردوران» بعض الكلمات حول الموضوع ثمّ استعادوا موضوعاتهم الخاصّة في الحديث السابق حتى وصولهم إلى مطعم لاراسبيلير حيث طرح موضوع الحداد. ماذا سيكون ردّ فعل المدام فردوران؟ هل سيؤجل العشاء؟ أمّا السيد فردوران فقد أمر بأن يجري إغفالُ الموضوع. والسيد فردوران الذي كان يتقدمنا والذي رأى أنّنا ما زلنا نتبعه استدارَ عائداً إلينا، وقال مخاطباً بريشو: «لا ينبغي أن تكون هنالك مبالغةٌ في أي شيء». إنّ موت ديشامبر وردّ فعل آل فردوران وزمرتهم نحو هذا الموت توصف في عشر صفحات من الرواية وتبلغ ذروتها في الكلمة التي سبق لآل غيرمانت أن استخدموها. وبعد ذلك أخذت الأمسية تجري على هَوْنها في منتهى الهدوء.

وأخيراً هنالك السهرة التي أقامتها المدام فردوران على شرف موريل للضيوف الأرستقراطيين الذين هم بمعية البارون دي شارلو، تلك السهرة التي تقع بعد موت الأميرة شيرباتوف تماماً، وهي الصديقة الدائمة الرفقة لآل فردوران.

«وإذ كنّا على وشك أن نطرق جرسَ الباب أدركنا سانييت لينبئنا أنّ الأميرةَ شيربارتوف قد توفيت في الساعة السادسة»، ويدخل الضيوف ويخلعون معاطفهم ويرحب بهم السيد فردوران. «قال لنا السيد فردوران الذي كنّا نتبادل وإياه عبارات التأسي حول موضوع الأميرة شيربارتوف: «نعم، أنا أعلم أنّها مريضة جداً» فانبرى سانييت يعبّر عن اندهاشه: «ولكنّها

ماتت في الساعة السادسة». فأجابه السيد فردوران: «أنت تبالغ دائماً» قالها باقتضاب ذلك لأنّه لم يُلْغِ الحفلة ولهذا آثَر على موتِها فرضيةَ المرض».

من الواضح أنّ بروست يعيد الحكاية نفسها عن عمد. ففي كلّ من الحادثات الأربع نراه يضع جنباً إلى جنب مناسبةً اجتماعية وموتاً. في كلّ منها يصف لنا موقفاً متناقضاً يتطلب فيه تعارفٌ اجتماعي أن تحترمَ إمّا مشاعر الأسرة وإمّا مشاعر الصداقة وفي النهاية نجد أمامنا تهرباً، غير مُقنع، من العرف المطلوب معبّراً عن هذا التهرب بكلمة «المبالغة» التي توضع في مجال هو أقلّ المجالات احتمالاً لهذا الوصف ألا وهو مجال الموت. أيمكن أن يكون هذا التكرار تكراراً لا واعياً، أي مجرد تذكّر مبهم؟ إنّ بروست يستخدم هذه الحكاية بطرقٍ مختلفة ولكنه يستخدمها على نحوٍ منتظم غاية الانتظام: فهي تحدث مرتين مع آل غيرمانت ومرتين مع آل فردوران. يبدو أنّ هذا التكرار المنظم المتوازن يشير إلى أنّ لدى بروست هدفاً في ذهنه منه، وأنّه لا يكتب كتابةً عشوائية كيفما اتفق. إنّ لِتكرار الحكاية قيمةً بذاته، فإنه بسبب هذا التكرار تتخذ الحكاية معنى ما كان يكون لها أن تحوزه لو أنّها ظهرت مرة واحدة.

عن طريق تكرار حكايته هذه يوصل بروست زمرة فردوران مع زمرة غيرمانت ويكشف عن أنّ ردود أفعالهم متماثلة. إنه عرضٌ متين ملموس البنيان، ومع ذلك فهو عرض خفيّ دقيق المعنى. ربما كان ردّ فعل جماعتين مختلفتين في ظروف متماثلة متماثلاً بمحض الصدفة ولمرةٍ واحدة، غير أنّ ردّ الفعل إذا ما تكرّر ليس فقط ضمن إطار كلّ من الجماعتين، ولكن إذا كان تكراره في كلّ جماعة منهما. فردّ الفعل ذاك وقد صار متماثلاً لا يستطاع عزوه إلى الصدفة الخالصة. إنّ بروست يقيّم هذا الشاهد ليجعلنا

ندرك أنّه على الرغم من كلّ الاختلافات الفرديّة بينهما فإنّ آل غيرمانت وآل فردوران زمرتان متشابهتان. فالسلوك الموصوف في الأحداث الأربعة المتوالية المتمايزة عن بعضها يصبح بمرور الزّمان سلوكاً غير شخصيّ بل يصير سلوكاً آلياً. فالحركات تبدو وكأنّها معزولة عن الأفراد. فهي لا تنتمي بالضبط إلى الدوق ولا إلى المسيو فردوران، ولا يتمّ النطق بالكلمات على أساس من التفكير والتأمّل ولكن التفوّه بها يجري بصورة ميكانيكية آلية. ونحن نتوصل إلى أن نرى ردود الأفعال هذه على أنّها خصيصة «للزمرة» وليست خصيصة من خصائص الأفراد، أي على أنّها شيء يتعلق «بالنوع» الذي يشكل الدوق والدوقة صِنفاً فيه ويشكل آل فردوران صِنْفاً آخر.

يزدهر هذا النوع في المجتمع موحّداً بين أوديت وألبيرتين والدوقة وآل فردوران وبين آل غيرمانت جميعهم. وهو نوعٌ أنانيّ بشكل عارمٍ ضارٍ، بل إنه ليصل إلى درجة فوضوية من الأنانية وذلك ما يفسّر انعدام الإنتاجية في المجتمع و«استعدادها المدهش لتحطيم التمايزات الطبقية». فالناس الّذين يُقبل بهم عالم آل غيرمانت للدخول فيه «كانوا بصورة عامة رجالاً متوقّدي الذكاء، ولكن على الرغم من كونهم موهوبين لاحتلال مكانة في الفنون والدبلوماسية والبرلمان أو في الجيش فقد فضّلوا على كلّ ذلك حياتهم في معيّة آل غيرمانت بوصفهم من حاشيتهم»، ومثل هذه الحياة لا تطيق احتمال موهبة حقيقية خالصة لا يمكن استخدامها استخداماً فورياً لجلب المتعة. إنّ البحث الفردي في واقع الأمر نحو استحصال المتعة هو ما يحتّم تلك التغيرات التي تبدو فاقدةً للنظام في المشكال الذي هو عالم بروست.

إنّ متعةً واحدة هي السيدة السائدة على كلّ غيرها من الملاذ في العالم البروستي هذا. قبل أن يذهب الراوي إلى حفلة الاستقبال التي

أقامها الأمير والأميرة دي غيرمانت، يرى مقابلةً بين جوبيان وشارلو وبذلك يصبح واضحاً لعينيه جانبٌ كامل من شخصيّة شارلو وعلاقاته. فنحن ندخل معه أوّل الأمر إلى عالم سدوم، ثمّ بعد ذلك إلى العالم الذي تندمج فيه «سدوم وعمورة». فالعنصر الجوهري الموحّد لعالم بروست الاجتماعي يصير الآن مكشوفاً: إنها لعبة الجنس المغطّاة، خصوصاً في شكلها المحرم وهو الجنسيّة المثلية. وفي هذا المضمار يبرهن بروست، ربما دون وعي منه، على قوّة نظريته الجمالية الخاصّة به. فعالمه الداخلي الخاصّ يفرض بصورة طاغية قيَمه ومعاييرَهُ على عمله وإنجازه. فنظرة الراوي إلى الحياة هي الآن ليست على مبعدةٍ من النظرة التي كانت لديه حينما كان مراهقاً، حيث كان يحيا «وهو محاط إحاطة تامة بالوحوش والآلهة». إذ إنه بحسب الطقوس والشعائر والحجب التي تتبدى في المجتمع، وتحت اللعبة الدنيوية الفارهة التي يدّعي المجتمع أنّه يلعبها بمهابةٍ يستطيع بروست أن يخطّ شيئاً فشيئاً حدودَ حقيقةٍ أخرى. إنّ ساكني عالم بروست، وهم في جوهرهم ليسوا برجوازيين ولا أرستوقراطيين، ليسوا في حقيقة الأمر سوى كائنات ملتبسة. نساءٌ يشبهن الرجال ورجال يشبهون النساء، مخلوقات تحتوي على الجنسين، أو مخلوقات خنثوية. ونراهم يمدّون الجسور لعبور كلّ ما يفصل بينهم اجتماعياً من أجل الالتقاء بعضهم ببعض في اللعبة الخطرة التي يلعبونها على الدوام فيما بينهم. وهم يستخفّون بقوانين المجتمع وقواعده مُعَرِّضين أنفسهم للمهانةِ وسوء الفهم. إنّهم يحيون في عالم العيّارين، الأحداث فيه غير منظورة مسبقاً، وكل واحد منهم يتحرك خلال متاهةٍ من أدوات التخفي والارتجال والهوية المغلوط التعرف عليها.

وبدلاً من قيادته إلى معرفة «قوانين السحر» «لأقاليمه المسحورة» فإنّ استكشافات الراوي للمجتمع تؤدي به في نهاية المطاف إلى اكتشاف مدن «سدوم وعمورة»، وقد أعيدت ولادتها وجرى اتحادها على نحو سرّي غير ملحوظ. إنّ القاطنين في هذه المدن وقد استحثتهم الحاجةُ إلى الخفْية والسريّة والانتحال، وإذ يكونون مهووسين بما لديهم من الرغبة، لا يستطيعون أن يحوزوا ولا أن يصلوا إلى أيّة سعادة مستديمة. وأشخاص بروست هؤلاء أكثر من كلّ شخوصه الأخرى، تعيش في «العالم اللا إنساني»، الذي هو عالم شهوانية تزداد في متطلباتها، تلك المتطلبات التي لا يمكن إشباعها إلّا من قبل أشخاص هاربين على شاكلتهم في الهرب والتخفي. إنّهم وهم حاملو نقاط ضعفٍ مميتة في كلّ الجهات يزدهرون في جوٍّ من الابتزاز والتمويه، وهو جوّ يترك بصماته عليهم. وهم بدورهم يتركون بصماتهم على المجتمع الذي يحيط بهم: إنّ سان لو يتزوج من جيلبيرت لأنه في حاجة إلى المال الضروريّ للاحتفاظ بموريل، الذي سبق لعمّه أن دفع به إلى حظيرة المجتمع. أمّا ابنة أخ جوبيان فإنّها بعد أن تصبح الآنسة دوليرون أي امرأةً من طبقة النبلاء، تتزوج من الماركيز دي كامبريمير، وبذلك تكون قد وضعت ختم الموافقة على علاقةِ شارلو بجوبيان. وألبيرتين عبرَ «علاقاتها» تشيّد شبكةً واسعةً من «الاتصالات» التي يتمشكل فيها موريل وصديقه السائق، على نحو يبعث على الارتياب. وإنه الأمير دي غيرمانت الذي استطاع شارلو وهو يتجسّس على حركات موريل أن يكتشف فيه غريماً له. إنّ موريل البارع وهو ابن خادم عم الراوي، والذي يحبه آل فردوران ويعبده شارلو، والذي يشارك في ملذات ألبيرتين. موريل هذا هو الشخصيّة التي تدور حولها كلّ الشبكةِ المُبْهَمَة الغامضة للجنسية المثلية.

لقد أسبغ خيالُ الراوي على سكان هذا العالم الاجتماعي شيئاً من الهالة الخاصّة، فلقد كانوا مجهولين ومليئين بالأسرار. وعندما يصبح على صلةٍ حميمية مع هؤلاء الناس ظاناً أنّه يعرفهم فإنّه يعتاد عليهم، وبذلك يفقدون في عينيه ما لديهم من هالة. ثمّ تعطيهم الجنسيّة المثلية بعداً مقلقاً أكثر عمقاً، وتعقيداً جديداً يحمل سرّيته، ولكنه الآن سرية الحقيقة، سريةٌ أقلُّ تلاؤماً من سرية الخيال وهي أكثر منها في عدم إمكانية السيطرة عليها إلى حدود لا يمكن حسابها.

إنّ سهرة الأميرة دي غيرمانت لهي الذروة في صعود الراوي الاجتماعي. وإنّه هنالك أيضاً يقوم سوان بآخر ظهور له في المجتمع، وهناك يستطيع الراوي لأوّل مرة أن يفهم شخصيّة شارلو، ويختفي سوان بينما ينهمك شارلو في مهمته البلزاكية التي تصبح موسومةً أكثر فأكثر بما عنده من جنسية مثلية. وعندما كان الراوي طفلاً يتطلع من خلال بوابة ضَيْقةٍ سوان في تانسونفيل فقد رأى شارلو بجانب أوديت. أمّا أوديت وهي مؤطرةٌ بشارلو وسوان، فقد كانت نوعاً من الرمز في المجتمع الذي سيتعين عليه أن يعرفه. وسوان الحساس المثقف الموهوب يقف حياته أوّل الأمر على أن يكون هاوياً اجتماعياً ثمّ يوقفها في النهاية على حب يجتمع في حناياه طرائف الهواية الفنية مع الهواية التلذذية الحسية. أمّا شارلو فهو ينجذب خارج حدود الوسط الذي وُلد فيه بواسطة الجنسيّة المثلية، التي تقوم على نحو بطيء بانتزاع شخصيته واستغراقه في آخر الأمر استغراقاً كاملاً، وإذ كان الراوي على الدوام مصحوباً من قبل أمّه وفرانسواز، فقد كان يعبر إقليم آل سوان وإقليم آل غيرمانت من غير أن يسمح لنفسه بأن تستغرق فيهما. ووراء هذين المخلوقين المدهشين، سوان وشارلو، تبرز ملامح

بروست الخاصّة، وقد أضيئت إضاءة تدعو إلى الدهشة بواسطة هذين التقابلين اللذين وضعهما هو جنباً إلى جنب. سوان وشارلو، شارلو الذي يتطور بعد أن يزول سوان، أليس هذين لإغراءين كبيرين اللذين يقدمهما المجتمع لبروست! أليس هما الكيانان الرئيسيان الموجودان داخل ذاته واللذان يجتذبانها إليهما: «بروست الصغير» بروست الصالونات وبروست المخيف، الذي أبقى شباناً مثل أغو ستينيلي «مسجونين» في داخل شقته؟ ألا يمكن أن يكون سوان وشارلو، تشخيصين لقوتين اثنتين استطاعتا لزمن طويل أن تحيدا ببروست عن طريقه، قوتين اثنتين تنتصران في داخليته على التوالي، فقوةُ سوان تنتصر خلال فترة «ربيعه الاجتماعي»، وقوةُ شارلو تنتصر في الظلال أوّل الأمر ولكنها تصبح المنتصرة أكثر فأكثر؟ أو لا يمكن أن تكون والدةُ الراوي وهي انعكاسٌ خفيف لجدته المتوفاة، وفرانسواز أيضاً، حاملتين للرموز الخاصّة بتلك «الفضائل» التي تتمثل في كومبراي! أي فضائل الاهتمام بالقيم الحقيقية والمثابرة على العمل بعزم، والتي بموجبها تكون «فضائل كومبراي» و«رذائل» المجتمع قد أصبحت في النهاية تركيبةً واحدة في العمل الفني؟ إنّ سوان وشارلو لهما شخصيتان أشدّ متانةً في البنيان من شخصيّة الراوي. وإنّ مهنتهما الاجتماعية تعكس تجربةً مريرة. وقد صارت الظلال المأساوية لهذه التجربة واضحة.

وبينما يقوّم بروست بحكاية قصة الأوهام والأحلام المتعلقة براويهِ، فإنّه يعيد بناء الوجهات المميزة الخاصّة بفترة كاملة من الزّمان. وبسبب من حبّه للصورة المجازية، تقوّيه وتشد من أزره نظريتهُ المتعلقة بالمجاز، نراه يهيم بوصف باذخ للأشكال العابرة للموضات والعادات وآداب السلوك، وهي كلها جزء من مراسيم العلاقات الاجتماعية. كما أنّ استثاراته المتذكرة

التفصيلية تموضع عالمه تموضعاً متيناً في الزمن التاريخي. وبالضبط لأنّ المجتمع الذي يصفه ليس مَغْنياً بالقيم الحقيقية، إذ هو مرآة عابرة مارة من الصور المجازية والآراء، فهو مجتمع يحيا للحظته. وبناء على ذلك يعكس ذلك المجتمع الجهات الخارجية لحقبةٍ من الزّمان. وهي جهات موقوتة سريعة الفقدان، ولكنها مع ذلك وجهات كانت في ذلك الزمن «أكثر حضوراً» من أيّة وجهات غيرها. إنّه يعيد تلك العناصر من العالم الملموس التي تتحدى التحديد والتعريف لأنها عناصر متغيرة دون انقطاع. إنّ ملابس مدام سوان ليست زينات لا اعتبار لها أكثر مما تكون «أحاسيسها الملأى بالبهجة» التي يجري وصفها على نحوٍ مطوّل. إنّ الطقوس الدنيوية الفارهة تفرض قناعها الهشّ على الشخصيات البروستية، واضعةً إياها في نطاق زمانها الخاصّ بها. وعلى الرغم من أنّها ليست مغْنيةً به فإنّه مع ذلك يهبها وهي الآن على هذا البعد عنّا، سحراً طاغياً. إنّ هذا السحر لا يمنع بروست، على أيّة حال، من القيام بتوكيد القسوة الكامنة في الكوميديا الاجتماعية. وهو يحصل منها على قانون أخلاقي صارم يصبح معناه واضحاً عن طريق الإخفاقين التوأمين... إخفاق شارل سوان وإخفاق البارون دي شارلو.

الفصل الخامس

الكوميديا البشرية

كلّ العلاقات البشرية في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» دون استثناء، بما فيها علاقة الراوي بأمّه وجدته، إنّما هي في جوهرها كوميديات. إنّ الشخوص تمثل مع بعضها بعضاً، إمّا اختياراً وإمّا عن غير قصد، تمثيليات إن كانت في بعض الأحيان رقيقةً رفيقة وفي أحيان أخرى عنيفة قاسية، فهي على الدوام موسومة بروح دُعابةٍ خاصة لا واعية. إنّ هذه الدعابة تتخلل الرواية وتضيء كلّ الشخوص والراوي معهم أيضاً، غير أنّها دعابة لا تصدر عن أي واحد منهم صدوراً مباشراً. ليس هنالك من شخصيّة بروستية على تجرد وبُعد كافيين عن مشهد حياته الخاصّة بحيث ينظر إلى ذاته وإلى العالم المحيط به نظرةً ذات عمق في الأبعاد، تلك النظرة التي منها تنبجس روح الدعابة. هنالك ما يمكن أن يدعى «بالنكتة» الخاصّة بآل غيرمانت وهي روح يشترك فيها سوان مع الدوقة على سبيل المثال، وهناك «نكتة» شارلو غير أنّ الأوّل لعبٌ على الكلمات والمواقف، أمّا الأخيرة فهي حُمَيَا هجائية تشع من وقاحةٍ فائقة. وبصورة عامة يبدو الراوي خلواً من الدعابة ومن النكتة خلوّاً تاماً، في الأقل بشأن الأمور التي تخصه بصورة مباشرة. وفي هذا المضمار نراه يختلف اختلافاً كاملاً عن خالقه المؤلف. بصورة

ضمنية، فإنه بواسطة ما يراه الراوي ويسمعه ويحدثنا عنه، وعلى نحو يبدو أنّه دون تحفظ، يجري نقل الكوميديا البشرية التي يخرجها بروست إلينا. هذا وإن النبرة المستقرة لحكاية الراوي تبدو للوهلة الأولى أنّها تحجب الكوميديا كقناع، وهي في الأخير تبدو أكثر بعثاً على الضحك بسبب من ذلك. ومن الهيّن على القارئ أن يهمل الجوّ التأملي والساخر الذي تسبح فيه كثير من مشاهد الرواية. ومع ذلك فإنّ روح الدعابة البروستية تحدّد وتؤنسن علاقات الأشخاص الذين يخلقهم جميعاً، وبسببها يصيرون أبعد من أن يقعوا في تلك القوالب التشكيلية الفاقدة للأمل التي اعتنى كثيرٌ من النقاد بإقامتها لهم.

ربما كان بسبب من أنّ موقف الراوي موقفٌ ودود استطاع أن يرى بمثل هذا الوضوح، أن يرى في الأفعال التي هي على شيء من السخف وبالتالي فهي محركة للمشاعر بشكل لا نهائي، الإنسانية المؤثرة الكامنة في شخصيّة جدته:

«في أحوال الجو كلها حتى عندما يهطل المطر مدراراً، بعد أن تكون (الخادمة) فرانسواز قد أسرعت لإنقاذ كراسي الخيزران الثمينة، كانت جدتي تدرج في الحديقة المهجورة التي تضرب الأمطار في أرجائها وهي تدفع إلى الوراء بالخصيلات الرمادية من شعرها لكي تستطيع جبهتها أن تكون في وضعٍ أفضل لامتصاص تلك النفخات الواهبة للحياة القادمة إليها مع الريح والمطر. وكانت تقول (إنّنا نستطيع على الأقل أن نتنفس من جديد» تقول ذلك بينما هي تسير صعوداً ونزولاً في المماشي الغارقة، وخطواتها الصغيرة المرتجة الملأى بالحياة تكون على اتساق مع الحالات النفسية المتنوعة التي هي أكثر توارداً على فكرها بفضل نشوة

العاصفة وفضائل رعاية الصحة وغباء التعليم الذي أناله أنا والتناسق الهندسي للحديقة، مما تتوارد بفضل الرغبة التي هي منها بريئة كلّ البراءة وهي الرغبة في اجتناب لطخات الطين التي تأخذ شيئاً فشيئاً في تلويث تنورتها الأرجوانية الداكنة، التلويث الذي يحدث لدى خادمتها شيئاً من الأسى والكَمَد».

وهذه الدعابةُ المحبةُ عينها تمتلك سوان حينما يتحدث إلى أصدقائه بشأن آل فردوران والحب قد أخذ منه كلّ مأخذ:

«إنّهم أناس شهمون، والشهامة هي الوحيدة بعد كلّ حساب ما له أهمية، الشّيء الوحيد الذي يهب المكانة الممتازة. كما ترون، لا يوجد هنالك سوى طبقتين من الكائنات البشرية: أولئك الذين يمتلكون الشهامة والآخرون، ولقد وصلت إلى السنّ التي يتعين عليَّ فيها أن أختار، أن أقرّر بصورة نهائية من هم الذين أودهم ومن الذين أزدريهم، من الذين أتعلق بهم، بحيث أعوض عن الزمن الذي أضعته مع الآخرين، أتعلق بهم ولا أهجرهم مطلقاً بعد الآن حتى أموت...».

ولكن بُعيد ذلك بقليل وقد صُدِم في حبه، وهو يعود ماشياً عبر الغابة وحده ومتحدثاً بالإشارات، فإنّ سوان هذا نفسه يتكلم عن آل فردوران أنفسهم:

«قال وهو يحرك فمه في تعبير من الاشمئزاز هو من العنف بحيث أخذ يشعر بعضلات عنقه تتشنج تلقاء ياقته» يا لها من دعابة كدرة، كيف باللّه يمكن لمخلوق صِيغَ على صورته أن يجد أي شيء يضحك له في هذه الفكاهات الباعثة على الغثيان... إنني أعلو علواً كبيراً على تلك المجاري القذرة التي تزحف فيها هذه الديدان الوضيعة وهي تلوك نكاتها الرخيصة

الفاحشة، إنّني أرفع من أن أتلوث بفكاهات آل فردوران» قال ذلك في حالة استهجان. ثمّ رفع رأسه وسار معتدلَ الظهر بكبرياء. كان يستطيع أن يرى عازف البيانو وهو يجلس كي يعزف سوناتا ضوء القمر وتذكر التواءات وجه مدام فردوران المضحكة وهي في حالةِ توقع مرتعب للأثر المدمّر الذي تحدثه موسيقى بيتهوفن على أعصابها «بلهاء، كذابة «قال صارخاً... وهي تظن أنّها تقدّر الفن».

إنّ عذاب سوان نفسه يوضع في أعماق الصورة وذلك من غير أن يجعله ذلك متضائلاً في العنف بأي حال من الأحوال.

إنّ روح الفكاهة والدعابة لدى بروست تكاد تستند دائماً إلى التناقض في وجهتين من وجهات موقف معين، فهناك الوجهة التي يشعر بها المرء شعوراً ذاتياً، والوجهة التي تظهر عليه من الناحية الموضوعية، وهذا التناقض وهذا التباين يفتحان الباب على مصراعيه لأنواع سوء الفهم كافّة والفرد ذاته يقوم بإجراء الربط بين أعماله وأقواله من جهة وبين مشاعره ومقاصده من جهة أخرى. أمّا حين نرى هذه الفكاهة من الخارج وبعيداً عن سياقها فإنها تبدو للمشاهد أنّها لا تعدو أن تكون مجرد قوالب وأشكال لا يمكنها أبداً أن تنقل الدوافع الداخلية الحقيقية التي أوجبتها. فسوان الذي يحرك ذراعيه ويتحدث مع نفسه بصوت عالٍ عبر طرقات غابة بولونيا في منتصف الليل يمكن بسهولة أن يُظن بأنّه سكران أو مجنون. إنه الجسد الذي يسكنه كلّ شخص والذي بواسطته يتعين عليه الاقتراب والاتصال مع الآخرين، هذا الجسد هو الذي يفرض على المشاعر والعواطف حدوداً هي سخيفة وتدعو إلى الرثاء في الوقت نفسه: خطوة قصيرة متقطعة تحت المطر المنهمر، وتنورة مغمورة بالطين والتواءات

الوجه وحركات الأيدي. ووراء كلّ هذه دوامة من المشاعر والدوافع هذا هو جوهر الكوميديا البروستية.

إنّ عالم الحديث والتواصل يقع في مكانٍ ما بين هدف الفرد الداخلي وبين ما يعبّر عنه جسدهُ. «هذا الحديث الداخلي المائل» كما يقول بروست والحديث الخارجي الذي لا يقل عنه ميلاناً في التعبير: إنّهما أوّل الأمر يتخذان شكل صورٍ ثمّ يصيران بعد ذلك مؤطّرين في كلمات، غير أنّ الفرد لا يرى نفسه أبداً إلّا رؤيةً داخلية، وفي مسلكه تجاه الآخرين نراه يشير إلى السلم الكامل لعواطفه الخاصّة غير المرئية. وحينما يكون عديم الاهتمام بالناس فإنّه لا يقوّم إلّا بمجرد مراقبة حركاتهم كما كان يفعل لو راقب تحركات حيوانٍ أو حشرة. ونراه يسجل مجموعة من الصور الخالية من المعنى أو من الصور الباعثة على الإضحاك. لكن حالما يكون هنالك شخص قد تفرّد عن المجموع وصار موضوعاً للانتباه أو الرغبة فإنّ السلوك والكلمات تتوقف عن أن تكون آلية، إذ إنّها تبدو كأنّها تسقط عن الفرد وتصبح جزءاً من العالم الداخلي للمراقب الذي يهيئها معنى خاصاً من عنده هو. وهكذا تتخذ مكانها في المسرح الداخلي لعواطف المراقب.

وهكذا يجري القيام بالكوميديا البشرية داخل إطار من الالتباس بين الحقيقة المستقلةِ الفيزيائيّة لوجودِ «الآخرين» وبين «الذوات المضافة إليهم» أي أدوارهم في حياة شخص آخر، وهي أدوار يرفضون بعناد أن يتلاءموا مع أدائها. والتفارق ذاته موجود بين حياة الفرد الذاتيّة والصورة المتماسكة الموصولة التي يعرضها على المجتمع. إنّ كلّ شيء يصير كوميديا أو دراما والحديث بين الأفراد يكاد يكون على الدوام جارياً على أساس من سوء التفاهم الكامل.

وعلى الرغم من هذا الالتباس والاختلاط والتناقض فإنّ الشخوص في العالم البروستي تسلك بأساليب غريبة ذات خصوصية تتعلّق بهم وحدهم. وقد أسبغ عليهم نوعاً معيناً من السذاجة الأساسية التي تنبع من دواخلهم بحيث تجعلهم مختلفين بعضهم عن بعض. إنّ عدم الوعي بالذّات لدى هذه الذوات حين يقابل متعارضاً مع حدّة انشغالاتهم وحين توضع بلاهتهم الأساسية مقابل التشابك الميكافيلي للسلوك الذي ينهمكون فيه انهماكاً متعطّلاً، هذا هو المصدر الخالد للدعابة البروستية. وإن هذا النوع من الفكاهة ليجد منبعه في الرؤية المزدوجة المتشابهة التي أنتجت حكايات لافونتين، على سبيل المثال. فهناك مدام فيلاباريسي وهي مرتدية فستانها الصوفي الأسود وقبّعتها التي فاتت مودتها، تتقدم عبر صالون الفندق الكبير وأمامها خادمها الشخصي وتتبعها خادمتها، ونراها غارقة تماماً في عالمها الصغير الخاصّ بها، ناسيةً العدسات التي توضع للنظر إليها، وكذلك الأميرة دي بارم وهي جالسة إلى مائدة آل غيرمانت، مسحورة محتارة ومبتهجة وفي الوقت نفسه محرجة أخلاقياً، ثمّ هنالك الشخصيّة التي تشبه آلهة الأولمب، شخصيّة الدوق دي غيرمانت «وقد ارتدى ثوبه الليلي يحلق ذقنه في نافذته صباحاً» وكثيرٌ من أمثال هذه الصور، وكلها تشكل مادة الكوميديا البروستية. إنّ أصولها تكمن في الموقف الذي شوهد وجرى تذكّره من بعد ولا يكمن في التحليل السيكولوجي. لأنّ التحليل وفقاً لرأي بروست يهدم الفكاهة بأن يشطر آليّتها شطراً وينزع أطراف الكائن البشري كما يزيل عن الصورة الأولى طعمها البشري الخاصّ، بينما تعتمد الكوميديا على وفرة في الصور والحركات والكلمات من أجل بثّ الحياة في عالمٍ

لا تستطيع أية كمية من التحليل أن تنجح أبداً في الإحاطة به إحاطة تامّة ذلك لأنّ الحياة تجري وراءه إلى بعيد.

إنّ حياة العمّة ليوني في تشكلاتها اليومية كوميديا خفيفة خالصة. فهي إذ تغلق غرفتها على نفسها مدَّعية، كما تقول، بأنّها نبذت كلّ شيء. لا تتوقف لحظة واحدة عن ممارسة دراما مزدوجة: دراما كومبراي والدراما التي تقوم هي بإعدادها لنفسها:

«فكّري فقط يا فرانسواز أنّ مدام غوبيل قد غادرت قبل أكثر من ربع ساعة لمصاحبة أختها، فإذا خسرت وقتاً أكثر في الطريق فلن (أستغرب لو أنّها وصلت متأخرة أكثر مما يجب للصعود) كانت تجيبها فرانسواز: «حسناً لن يكون هنالك ما يدعو إلى الاستغراب في ذلك...».

«فرانسواز، لو أنّك جئت مبكرة بخمس دقائق، لكنتِ رأيت مدام أمبير تذهب ومعها نبات الإسبرجس يفوق في الحجم مرتين ما لدى البائع... حاولي أن تستعلمي من خادمتها من أين استطاعت الحصول على ذلك...

«فرانسواز، أنت لم تسمعي هذه الأجراس الصاكّة للسمع..

«فرانسواز، لمن يُدقّ الجرس؟ أوه، لا بدّ أنّه من أجل مدام روسو. وأنا التي ظننت أنّها مرت الليلة الماضية...».

ويصل العرض المسرحي إلى ذروته العاطفية حينما يمرّ في شوارع كومبراي شخص لم تكن تعرفه من قبل.

«إذا حدث في المساء، وأنا أعود وأصعد إلى الطابق الثّاني لأحدّث عمتي عن تجوالنا، إن كنت من الإهمال بحيث أقول إنّنا لدى الجسر القديم مررنا برجل لم يكن جدي يعرفه...» فإنّها تقول مندهشة:

«رجل لا يعرفه جدك! استمر...» ومع ذلك فإنّها وهي على شيء من الانزعاج بسبب هذا الخبر كانت تريد أن تصل إلى أعماق الموضوع فيصار إلى استدعاء جدي الذي تسأله.

«من الذي مررت به عند الجسر القديم يا عمي؟ هل هو رجل لم تكن تعرفه؟» فيجيبها جدي: «بالطبع أعرفه. لقد كان بروسبير أخو بستاني مدام...». قالت خالتي وقد استعادت هدوءها ولكنها ما تزال متوردة، بينما هي تهزّ كتفيها وتبتسم بسخرية: أوه، حسناً» ثمّ أضافت: «وهو يقول لي أنّك رأيت رجلاً لم تكن تعرفه!».

إنّ مصدر الكوميديا هنا يكمن في الاستطلاع المتحمس الذي تتابع به العمة ليوني الأحداث التي تجري في كومبراي. الأحداث التي لا تحمل لها أيّة دهشة والتي تقوم هي بإعادة روايتها لنفسها مراتٍ ومرات مثل الطفل يكرر حكاية أسطوريّة من دون تغيير كلمة واحدة فيها. إنّ بين ما تراه وبين المتعة التي تحصل عليها منه تعترض كلّ قيود ما هو مألوف ومعتاد. إنّ هذه المتعة مؤسسةٌ على بديهية لا تكون صريحة أبداً وهي أنّه لا شيء جديد يقع في كومبراي، وأنّ الحياة هنالك في كلّ جوانبها، أمر لا يقبل التغيير والتبديل وهذه المقولة تسبغ على العمّة ليوني نوعاً من الخلود. إنّ اعتمادها على هذه الفرضية يكشف عن نفسه حينما يحدث أدنى تبديل في الدراما اليومية، تبديل يتعدّى حدود ما هو ممكن، ذلك مثلاً حينما يظهر شخص غير مألوف في شوارع كومبراي. إنّ الهياد والقلق والامتعاض والاستراحة التي تمر بها الخالة ليوني بينما هي تحيل حتى درجة السخف تلك الملاحظة القائلة: «أحدٌ ما لا نعرفه» تتوكد كلها بواسطة التكرار المتعاظم السخرية لهذه الكلمات الخرقاء التي تحملها تلك العبارة. ومع

ذلك فإنّها ملاحظة تبدو معقولة ومبتذلة أيضاً لا تحظى بمغزاها الحقيقي إلّا عندما يربطها المرء مع المشهد الذي يظهر فيه سوان في الجُنينة. سوان ذلك الشّخص المغمور الغامض الذي تعتقد أسرة الراوي أنّها تعرفه معرفة جيدة والذي يعامَلُ بناءً على ذلك معاملةً لا احتراس فيها ولا إكبار، بل يشوبها شيء قليل من الترفع عليه، ومع كلّ ذلك فإنّ الأسرة لا تعرف عنه سوى القليل جداً.

إنّ الاستغراق الكليّ، الذي لا تشترك فيه العمة ليوني أيما اشتراك يسمّر أنظارها على كومبراي مانحاً لفترة من الزمن مغزىً شاملاً لكل ما تقع عليه عيناها، محيلاً كلّ ما يجري هنالك إلى حدثٍ ذي أهمية كونية. هذا وإنّ إبصارها الذي يقع على الأشياء ليس في جوهره الداخلي مختلفاً عن إبصار كلّ شخصيّة من شخصيات بروست حين تحدّق على عالمها الصغير الخاصّ بها. محدثةً انبعاجات وتغايرات هائلة في الأهمية النسبية التي تحملها الأشياء. فعبر العدسات المكبرة على نحو منقطع النظير، عدسات المصلحة الشخصيّة، يقوم آل فردوران بتكبير تسلياتهم وأحزانهم ووخزاتهم للآخرين وحبهم، كما يقومون بالمقابل بتصغير الأحداث الأخرى، حتى الحرب من بينها، إلى الأبعاد التي يشتمل عليها «المُضجِرون» الملحاحون. والعدسات ذاتها تؤدي إلى إضفاء أهمية قصوى على دَعَوات أيام الأحد التي يقيمها آل غيرمانت لبعض الضيوف من مرتادي الفندق الكبير في بالبيك. أمّا الناس الذين هم من الحكمة في مجالات أخرى بحيث يتناولون غداءهم بعيداً عن الفندق، فإنّهم إنّما يفعلون ذلك رغبةً منهم في جعل الآخرين يظنون أنّهم موجودون في القصر. وإن هذه العدسات المكبّرة نفسها هي التي يستخدمها البورجوازيون في

الفندق الكبير حينما يوجّهونها للنظر إلى مدام فيلاباريسي أو الأميرة دي لوكسمبورغ وذلك بنفس الانفعال الذي استبدّ بالعمة ليوني حينما واجهها ذلك «الغريب» الوقح في كومبراي:

«كلما مرّت مدام فيلاباريسي عبر البهو فإنّ زوجة حاكم التحقيق الأوّل وهي التي تظن أسوأ الظنون على الدوام بكل امرأةٍ لم تكن تعرفها، تنظر من فوق محبكها وتحدق في تلك الدخيلة على نحو يهتز له أصدقاؤها من شدة الضحك... ثمّ تقول بنبرة متعالية: أنتم تعلمون أنني أشرع دائماً بتوقع الشر، فلست على استعداد للإقرار بأنّ امرأة ما متزوجة، ما لم أكن قد اطّلعت على شهادة ميلادها ووثيقة زواجها. ولكن لا تقلقوا لذلك، فلسوف أقوم بإجراء تحقيق خاص بي...».

«ويوماً بعد يوم كان أولئك النسوة يجتمعن معاً ويتساءلن متضاحكات: «هل من جديد؟»

ولكن في الأمسية التي جاءت خلالها الأميرة دي لوكسمبورغ ووضعت زوجةُ حاكم التحقيق الأوّل إصبعاً على شفتيها قائلة: «هناك أمر جديد».

«أليست مدام بورسان رائعة! ولكنني لم أرَ قط أية امرأة... ولكن خبرينا ما الذي حدث؟» «حسناً، امرأة شقراء تضع على وجهها طبقات من الأصباغ ولها عربة تُشبه... إنكم لتستطيعون أن تشموها على مبعدة ميل، إنّ مخلوقة مثلها فقط يمكن لها أن تأتي هذا اليوم لزيارة التي يدعونها بالماركيزة...».

«كلا.. ها.. ها.. هل سبق لك أن؟. ..»

وعلى غرار ما يحدث مع العمة ليوني فإنّ الكميّة المجهولة تتضاءل

وتنحسر إلى ما هو معلوم، ولكن على نحو أقل معقولية ذلك لأنه مع الخبث الذي يصاحب النفاجة الاجتماعية، ويدخل معها في كوميديا بالبيك، تصير الأميرة امرأةً سيئة الصيت ثمّ إنّه في أماكن الاستجمام الساحلية لا بدّ أن يكون هنالك فعلاً... «أناس لا يعرفهم المرء»!

ثمّ إنّ العمة ليوني تلعب في كوميديا من نوع مختلف حينما تكون منهمكة في لعب الورق الانفرادي (سوليتير) ويجدونها «وقد بلّلها العرق وانزاح شعرها المستعار عن مكانه بحيث أظهر جبهتها الصلعاء». وهي تستجمع في خيالها ناراً تحترق فيها أسرتها برمّتها وهي المسألة الوحيدة التي تصير «مصدر المشاعر المستوقدة في القرية، إذ تكون مبهورة، تموت على قدميها، وهي تقود بشجاعة موكب المشيعين». أو قد تختلق قصةً حول فرانسواز من صنع الخيال، تكون قد سرقتها بحيث إن العمة ليوني تفضحها. والموضوع الأخير أكثر يسراً في التحويل إلى الحقيقة ذلك أنّ غرفة العمة ليوني تصير مسرحاً تتجسس هي فيه على فرانسواز الحقيقية، ويؤدي ذلك إلى تعذيب الخادمة بلا رحمة. إنّ الكوميديا البشرية تصير دراما في أكثر أشكالها ابتدائية فتقيم آليات الكوميديا والدراما التي تتعلّق بالحب. وإذ تستوحد في غرفتها فإنّ العمة ليوني تمسك في خيالها بالشخص الذي هو أقرب ما يكون إليها، أي فرانسواز. ومن أجل إمتاع نفسها ومن دون أن تعي بما تفعله بإلقاء فرانسواز جسدياً في نطاق قصة مبتذلة فتجعلها تتصرف كما لو أنّها كانت مذنبة بالفعل. وسوان والراوي يفعلان الشّيء نفسه يمسكان بصورتي أوديت وألبيرتين، ويرغمانهما على الدخول في دراماهما في الحب والغيرة. في تعطلها تكتشف العمة ليوني، كما اكتشف كلّ من سوان والراوي، الإمتاعَ الذي يقدمه الناس

الآخرون حينما نرغمهم في الخيال على تجسيد مشاعرنا المبهمة الخاصّة بنا. وعندها تتخذ العواطف قوّة قصصية فتخترع حكايات يسند للشخص المختار فيها دور الشخصيّة الرئيسية، وتقوم العواطف عبر ذلك بشدّ الحياة ودعمها ومنحها صبغة درامية بحيث تفتح لها باباً نحو ما هو غير اعتيادي، وفي الوقت نفسه تشبع مطالب المتخيل إلى احترام ذاته. وعلى هذا نشهد المشهد الذي تتمتع فيه العمة ليوني من فراشها على حساب فرانسواز، والذي يسمح لها من دون أدنى جهد من جانبها أن تملأ دور المحقق والقاضي، هذا الدور المثير المشبع لحاجة الذّات إلى الإطراء، إنّ هذه القدرة على خلق حياة من صنع الخيال، تكون ماتعة من الوجهة العاطفية بينما هي تشتمل على جوانب معينة من الحياة الحقيقية، إنّما هي مصدر من مصادر الادّعاء والابتزاز اللذين يستخدمهما الناس تجاه بعضهم بعضاً. وهذه الطاقة بالدرجة الأولى، طاقة الخيال هي ما يسبغ على الحياة الفخمة التي يحياها البارون دي شارلو طابعها الفائق للطبيعة.

ثمّ هنالك كوميديا المرأة المريضة التي لا تستطيع الرقاد أبداً. يجدها ابن أخيها «مستلقية على جنبها، وهي نائمة نوماً هادئاً، يصدر عنها شخير خفيض الصوت» غير أنّ أرقّها أكذوبة تحترمها الأسرة كلها بل تحترمها القرية أيضاً إلى حدّ أنّ قاموس ألفاظ القرية تأثر بها، بحيث إن ضربات المطارق تتوقف عندما تكون مدام أوكتاف التي لا تنام مطلقاً في حالة «استراحة» هذه الأكذوبة تتخذ مكانها على مستوى كوميدي في معية كلّ الأكاذيب الاجتماعية التي لا تكون أقل إمتاعاً بسبب كونها أكثر اعتياداً، تلك الأكاذيب التي يفرض الناس بعضهم على بعض بواسطتها وعلى نحو متسامٍ أسلوباً في الحياة اعتباطياً برمته. إنّ الشعائر والطقوس التي تتطلبها

حفلة استقبال أو حياة آل فردوران وزمرتهم، وكذلك التقاليد التي تنظم حياة الخالة ليوني اليومية. في هذه كلها ذلك الطابع شبه الشعري وشبه العبثي الذي يسم على سبيل المثال أيام الأحد المنتظمة في كومبراي والتي كانت أسرة الراوي كلها ترى فيها أمراً إلزامياً ثابتاً. وإن الإيمان غير القابل على الزحزحة الذي تلعب بموجبه العمة ليوني دورها بوصفها مريضةً عظيمة ينتهي بأن يجعل اللعبة والحقيقة تبدوان غير متمايزتين عن بعضهما بعضاً. وهذا ما يخلق بدوره شخصيّة العمة ليوني المتفردة الملغزة. والشيء نفسه يمكن أن يُقال بحق الشخوص الأخرى. فإذا كانت «الشخصيّة الاجتماعية» لكل فرد منهم إنّما هي من خلق آراء الناس الآخرين فيهم» فإنها موصولة أيضاً بحقائق معينة يتعذر إغفالها ليكون بسبب أنّ مسلك الدوقة دي غيرمانت مسلك لا شائبة فيه أنّها تتمتع بسمعةٍ كونها ذات مسلك لا شائبة فيه، أو أنّ كلّ ذلك إنّما هو أسطورة «صنعها في الحقيقة مغامرات لا حصر لها أُجيد إخفاءها بصورة فنية» وهل تحسب مدام فردوران الموسيقى حقيقة وفعلاً؟

وهكذا يتم تمثيل حياة العمة ليوني على ثلاثة مستويات كوميدية. ولكن في واقع الأمر، تقوم الحياة بتمثيل دورها عبر شخصيّة الخالة ليوني، كما تقوم بدورها خلال الشخصيات البروستية كلها من دون أن تدري تلك الشخصيات بما يجري عليها. وفي الحقّ إنّ الحياة تُجري في كوميدياتهم الصغيرة نوعاً من التفكيك والإحباط. إنها تخونهم جميعاً وبيسر شديد وذلك في نطاق الجسد الذي هو على مرأى الجميع خلا أصحابه أنفسهم، والذي هو أقلّ صموداً تجاه الزمن من العقل:

«رجل طويل، وسيم ذو وجه رفيق متأمل، له شاربان أشقران طويلان،

وعينان انتهى انسحارهما بالعالم، وتأدّب جمّ رفيع، رجل بسيط في «سترته المفصلة تفصيلاً أقرب إلى ملابس الفتية الصغار» المسيو لغراندان، مهندس وكاتب ذو مستوى معين من الشهرة، يتمسك بارتعابه من المجتمع ونفاجاته. غير أنّ لاغراندان عندما يغادر القداس في الكنيسة ويقدم إلى «زوجة مالك أراضٍ في الجوار» فإنّ الراوي يرى أنّ:

«وجه لاغراندان أخذ يعبر عن حماسة وحيوية فائقين للطبيعة، ولقد أتى بانحناءةٍ عميقة الميلان اتبعها باعتدال في القامة سريع الحركة أحدثت في جسده حدّةً في الاستقامة المفاجئة بحيث مال إلى الوراء... إنّ هذا الاعتدال المتسارع قد أحدث نوعاً من الموجة العضلية المتشنجة حول مؤخرته التي لم أكن أظنها من قبل على هذه الدرجة من السمنة. ولست أدري لماذا كان هذا الاهتزاز والميلان في المادّة البشرية الخالصة، هذا التدفق الجسدي الخالص، وقد أزالا بصورة كاملة أيَ مغزى روحي كانت الانحناءة تقصد أن تُعلن عنه، لماذا كان ذلك التحمس الذي هو من أوطأ الأنواع، لماذا كان كلّ ذلك قد أيقظ على حين غرّة في ذهني إمكانيةَ وجود لاغراندان آخر يختلف اختلافاً كاملاً عن لاغراندان الذي كنّا نعرفه».

هذا التفارق والتعارض بين الجسد والشخصية المعْلَنَة يفضح الكوميديا التي يلعبها الفرد: فالشخص الحقيقي يتكشف تحت الشّخص المصطنع. ونزع القناع يتم على نحو لا يرحم في العالم البروستي حينما يكون هنالك أمر يتعلق بالجنسية المثلية. وليس هنالك من هذه الناحية ما يفوق دخول البارون دي شارلو إلى بيت آل فردوران:

«أوه، هؤلاء هم» قال ذلك المسيو فردوران وهو يتنفس الصُعَداء

بصورة واضحة حينما رأى موريل لدى الباب يتبعه البارون. وكان الأخير الذي يعتبر العشاء مع آل فردوران أبعدَ ما يكون عن الذهاب لمصاحبة قومٍ من العِلْيَةِ المهذبة الراقية بل هو أشبه ما يكون بالذهاب إلى بيت سيء السمعة قد ظهر في مثل الحياء والخجل الذي يبدو على طالب مدرسة يقصد البغي لأول مرة فهو يبدي لطفاً واحتراماً مبالغاً فيهما نحو صاحبة بيت الدعارة ذاك، وهكذا كانت رغبة المسيو دي شارلو في أن يبدو رجولياً ومترفعاً قد ضاعت في نوبةٍ من نوبات الحياء التي بعثت فيه لطفه وكياسته الغريزيين، بحيث إنه اتخذ ابتسامةً متكلفة واصطفاقاً في الحركة، كما بان عليه ذلك الانجراف الذي كان يمكن لتنورةٍ واسعة أن تمنحه لجسده المتهادي... ثمّ تقدم نحو مدام فردوران وعلى محياه نظرةُ امتنانٍ وتشريفٍ كانت تجعل المرء يقول حين يراها أنّه حين أُخذ إلى بيت مدام فردوران فقد حُمّل صنيعاً هو الغاية القصوى في المعروف. ثمّ أشرق وجهه بعذوبة. وكان يمكن للمرء أن يخطئه فيظنه مدام مارسانت، فإلى هذه الدرجة من البروز ظهرت المرأةُ التي وضعتها الطبيعةُ في إطار جسده عن طريق الخطأ. وعلى وجه اليقين، فقد كافح المسيو دي شارلو كفاحاً شديداً من أجل إخفاء هذه الغلطة التي صنعتها معه الطّبيعة وذلك من أجل أن يتخذ مظهراً رجولياً فحلاً. ولكن على الرغم من أنّه استطاع أن يحقق نجاحاً جزئياً في هذا المضمار، فإنّ أذواقه واعتياده على أن ينظر بعيني امرأة قد أعطته مظهراً أنثوياً لا يُعزى إلى الوراثة ولكنه يُردَ إلى أسلوبه في الحياة وطريقته في تناولها. وعلى الرغم من أنّه كان يدعو جسده للتعبير عن طلعةِ رجل نبيل من عظام النبلاء، إلّا أنّ هذا الجسد الذي أدرك إدراكاً تاماً ما قد توقف المسيو دي شارلو عن فهمه، أخذ يعرض إلى هذه الدرجة الكبيرة

كلّ ما في السيدة الفخمة من قدرات على الجاذبية، بحيث إن البارون أصبح جديراً بالصفة التي أُطلقت عليه وهي أنّه «أشبه بالسيدة».

إنّ الوجه والعينين بوجه خاص يفضح، في الغالب الأعمّ، الممثل الموجود في الفرد: فهناك وجه لاغراندان وتعبيره حينما يذكر اسم آل غيرمانت أو حينما تُطلب منه معلومات بشأن بالبيك: والتعبير المتوجع الذي يظهر على وجه أدويت حينما تكون في حالة اختراع كذبةٍ ما، أو تعبير وجهها حينما يقوّم فورشفيل «بتنفيذ الإعدام» بسانييت:

«أخذت أوديت تطيل النّظر من غير أن يطرف لها جفنٌ ومن دون أن يحركها ذلك، أخذت تشهد هذا المنظر، ولكن ما إن أغلق الباب وراء سانييت حتى أطلقت العنان لتعبير وجهها كي يَفْضَحَ طبيعتها المنحطة... فبدت عليه ابتسامةٌ تعلن التهنئة وقد اشتعلت تلك الابتسامة عَبْرَ عينيها تعلن تهنئتها على جسارته وفيهما نظرة سخرية تجاه الضحية، فلقد صوّبت إليه نظرةً تشي بالاشتراك في الجريمة بحيث إن فورشفيل حينما التقت عيناه بعينها، استعاد صحوه في لحظةٍ واحدة... وابتسم وأجاب: «كان يمكنه على الأقل أن يحاول أن يكون لطيفاً...»».

يكاد يكون كلّ الأشخاص البروستيين مفضوحين على هذا النحو بواسطة عيونهم: فهناك عينا جوبيان... جوبيان ذو «الموقف البارد الساخر، بخديه السمينين ومحياه المتورد...» والذي «تفيض عيناه بنظرةٍ متعاطفة حزينة وحالمة بحيث تجعل المرء يظن أنّه في غايةِ المرض أو أنّه قد عانى لتوّه خسارةً عظيمة». إنّ هاتين العينين تشيران إلى التفارق الأساسي بين شخصيته الظاهرة بوصفه رجلاً وبين غرائزه بوصفه شاذاً. وهناك أيضاً تلك «النظرة الملتمعة المحلقة» التي تبديها الدوقة في كومبراي وهي «النظرة

العطوف التي تلقيها سيدة إقطاعية على أتباعها». وكذلك نظرة الأميرة دي لوكسمبورغ التي هي على الرغم من رغبتها في المساواة، تحيلُ الراوي وَجدَّته إلى كائناتٍ من نوعٍ أدنى، إلى أعضاءٍ في الطبقة الوسطى البعيدة عن نطاق مدارها.

من أجل دراسة الكوميديا البشرية التي رسمها بروست دراسة شاملة فإنّ على المرء أن يتفحص رواية «بحثاً عن زمان مفقود» برمتها. فهناك الشكر الذي تبديه العمّتان بشأن حمرة آستي. وهو شكر يبلغ من التعقيد إلى حدّ أنّ سوان الذي تتوجهان به إليه والذي لم يفهم منه كلمة واحدة، يظل ساكناً دون أن ينبس بكلمة واحدة، وهناك الانزعاج الداخلي الذي يشعر به الراوي حينما يتحدث بالرضى عن الذّات بشأن لقائه بالسيدة «ذات الرداء الوردي» بحيث إنه يعاني، جرّاءَ ذلك، من النتائج التي تنجم عن غروره الساذج. وكذلك محاولاته المراهقة الخجلى من أجل إحداث تأثير على الفتيات «اللواتي هنّ في الأبكة المبرعمة»، وكذلك أيضاً النزاعات التي تجري بهدوء بينه وبين أسرته وبينه وبين «الآخرين» وهذه الكوميديا تتوكد وتزداد رسوخاً في كوميديا اللغة على نحوٍ دائم، هذه اللغة التي هي ذاتها متعذرةٌ على التقليد، ملأى بالأحابيل ولكنها مع ذلك وفي الوقت نفسه لغةٌ كاشفة. وكل شخصيّة تستخدم الشكل الخاصّ بها من الكلام، وهذا الشكل يصاحبه مثل اللحن المعاود الدال في الموسيقى (لايتموتيف): فهناك لغة أوديت المتأنكلزة (المستخدمة للعبارات الإنكليزية) وهناك لغة آل غيرمانت المصاغة بصيغة معينة وعلى غرارها من الصناعة لغة آل فردوران، وهي لغة ثابتة في أوديت حتى أنّه حينما «وصلت» وأصبحتْ أميرة دي غيرمانت، فإنها ما تزال تكرر عباراتها «بنظرة فيها الحيوية

الناشطة مع الصديق الذي تحدثه أسنانها الاصطناعية» «نعم... نعم... هذا هو الأمر، سوف نُشَكلَ نادياً، سوف نكوّن زمرتنا. إنني أحب الشباب، بهذا الذكاء، وهذه المشاركة، آه. ما أروعك من موسيقي!» وهناك أيضاً لغة لاغراندان الغنائية المزخرفة، ولغة بلوغ الملأى بالإشارات الإغريقية، ثمّ هنالك السأم الجليل الغزير المتكلّف للأبهة الذي ينطلق من حديث المسيو دي نوربوا، فهي لغة تشعر بأهميتها الذاتيّة حتى إذا كان موضوعها في بساطة طلب طبق من أطباق الأكل.

ولكن ما إن يظهر البارون دي شارلو على مسرح الرواية حتى تكون كوميديا بروست قد وجدت فيه بُعدها الحقيقي ومغزاها، في سلسلة من المشاهد التي هي درامية وهزلية، وراعبة في صدقها. ونحن نتابع مسيرته منذ الوقت الذي يصفه ابن أخيه سان لو، رأى حينما كان أميراً شاباً جسوراً حدّ الوقاحة، ثرياً، ذا مواهب معجبة، وكان إذ ذاك منتمياً إلى نادي فينيكس وبفضل مزاياه صار حَكَماً في أمور الأناقة، فهو قبلة الانتظار في حي فابورغ سان جيرمان، حتى اللحظة التي يبدو فيها أنّه «وضع وضعاً» «ولم يجلس جلوساً» في خلفية عربته «وغابة من الشعر الأبيض» تبدو تحت قبعته القش مع «لحية بيضاء كتلك التي يضعها الثلج على وجوه التماثيل في الحدائق العامة». وأصبح نصف مشلول ونصف أعمى، وقد انتُزع منه كلّ مظهرٍ من مظاهر الكبرياء المرئي «وهذا الذي كان يوماً ما أميراً جسوراً حدّ الصلافة، صار الآن مجاملاً متهدماً، وهو يُحَيّي بصورة طَيعة، بناء على استحثاث جوبيان، يُحيّي مدامَ دي سانت أوفيرت التي كان معتاداً على ازدرائها.

من خلال تتابع هذه المشاهد يبرز ما ليس يظهر عندما يُنظر إليها منفصلةً وعلى انفراد، يبرز الخلق الكامل غير المتوقع لما يصنعه الزمن

ويُشَكّله، من الأمير الشاب إذ يحزّ بإزميله على صفحة حياة منفردة. وراءَ كلّ الكوميديات وكل الدراميات التي تتراكم وتحتشد حول البارون، يعطينا بروست، خلال هذا المثل الفردي الواحد، التخطيط الأساسي للكوميديا البشرية في دورتها الكاملة وبالنسبة لبروست لا تتغير طبيعة الكوميديا بسبب كون البارون شاذاً. إنّ هذه الخصيصة عنده لا تقوم إلّا بتوكيد مجالات سوء الفهم العديدة التي تتكون منها الحياة، وتجعلها في الوقت نفسه درامية. وفضلاً عن ذلك فإنّها بسبب كونها تنجم عن واحدة من أشدّ القوى المحركة التي تحدّد مسار السلوك، أي الدافع الجنسي، تؤكد الجنسيّة المثلية التضادَّ بين ما يظن الفرد أنّه يكشف عنه للآخرين وبين الدوافع المخْفيّة التي تَسِمُ بصورةٍ قاطعة «شخصيةً ما بحيث يصير من المستحيل لمسُ نُدبةِ المعايب الفرديّة والمدى الذي يمكن أن تصل إليه الفضائل الفرديّة كذلك».

بسبب من التحريم الاجتماعي الموضوع على الجنسيّة المثلية، كما توضح مقدمة «سدوم وعمورة» ذلك بجلاء، فإنّ الشاذ، أكثر من أي شخص آخر يقيم بينه وبين العالم شخصيةً مصطنعة تهيّئ مكاناً يُثبت عدم مسؤوليته. إنّه الممثل الرئيسي في كوميديا كبيرة قوامها الأقنعة والملابس التنكرية والأغلاط والأخطاء والمشاحنات ونزع الأقنعة والكشف عن الشخصيّة. إنّ الكوميديا البشرية في حالة الشاذ تزدوج مع كوميديا الأوضاع، إذ إنّ مخاطر الحياة قد أضفت على جسد الرجل ميول المرأة ورغباتها أو بالعكس. ومن المحتم أن يخلق ذلك سلسلةً كاملة من الأوضاع الكاذبة والخرافات والشخصيات المغلوط بها والتي هي النتيجة الطبيعية للجنسية المثلية والتي تصير شيئاً فشيئاً المكوّنة لوجود البارون برمته.

هذا وإنّ البارون دي شارلو يتفرّد عن المتلائمين الضيّقي العقول الموجودين في بيئته وذلك بسبب شخصيته وكذلك بسبب الأساطير التي كانت تتوارد حوله. ومع كلّ ذلك فهو يبدو أنّه يحتضن كلّ التعصبات والأفكار المسبقة التي تؤمن بها طبقته وبوصفه أرستقراطياً فإنّ لديه مجال الفخر بمولده وبأجداده يضاف إلى ذلك صوفية فيها تُقىً وازدراءٌ صَلِفٌ لكلّ الادعاءات التي لا تستند على أساس في سبيل إثبات الانتماء إلى طبقة النبلاء، أو في سبيل الاستحواذ على مكانه في المجتمع. على أنّ البارون يتخلص من روح السّأم والملال الجاثم على زمرته لأنه وهو الحساس الموهوب فنياً، يتصرف في الغالب تصرفاً مثيراً للعجب. فإذ كان يهزه غضبٌ مفاجئ ثمّ يتملكه تعاطف مشابهٌ لغضبه في المفاجأة، فقد صار يبدو على الأغلب إنساناً اعتباطياً غير مترابط. إنّ سلاحه الرئيسي يكمن في كلام منطلق بحرية يمكنه أن يكون وحشياً أو رقيقاً أو تسلطياً أو تخيلياً أو صلفاً، أي نوعاً من المسجل الذي لا يضارع، وذلك هو المعْلم الأساسي في شخصيته. وإن لقَبَه الأميري ومكانته الرفيعة والاعتباطية الظاهرة في مسلكه كلها تجعل منه كائناً وحيداً داخل نطاق عالمه، إنساناً مخوّفاً ومع ذلك يسعى الناس إليه، دكتاتوراً اجتماعياً، سريع الهياج وواثقاً من نفسه.

ومع كلّ ذلك فإنّ البارون إذ يُرى من الخارج وقد انتزع من خلفيته فهكذا يبدو للراوي:

«يوم أن أخبرني روبير كلّ شيء بشأن عمه بينما كان ينتظره، وكان انتظاراً دون جدوى كما اتضح بعدئذٍ، ولما كنت أسير وحدي مقابل الكازينو في طريقي إلى الفندق، فقد أحسست على حين غرة بأنّ شخصاً ما قريباً مني يحدّق فيّ، استدرت ورأيت رجلاً في الأربعين أو نحوها، بالغ الطول،

ومتين البنيان جداً، ذا شارب أسود، وكان إذ يضرب ساق بنطاله بعصا صغيرة يُمعِن النّظر بي بعينين واسعتين. ووشت نظرته العجلى على فترات بتلك التحديقة المتمعنة التي غالباً ما يركزها على الأغراب رجالٌ يجدون فيهم بسبب من الأسباب أنّهم يوحون لهم بأفكارٍ لا تحدث لدى الآخرين، وذلك على سبيل المثال... كأن يكونوا في ظنّهم مجنونين أو جواسيس ثمّ منحني نظرةً سريعة أخيرة كانت جسورة ومحترسة، عاجلة وعميقة كتلك الرصاصة الختامية التي يطلقها شخص ما قبل أن ينطلق هارباً، وبعد أن نظر حواليه، اتخذ على حين غرّة هيئةً متعالية ثمّ قام باستدارة حادة وصار مستغرقاً في قراءة إعلان بشأن مسرحية وهو يدمدم بغناءٍ لنفسه بينما كان يعدّل وردةً في عروة سترته... ثمّ إنّه ألقى بكتفيه إلى وراء وبدت طلعته مشحونةً بالتبجّح بالشجاعة، وعضّ على شفته ولفّ شاربه واتخذ هيئة من لا يبالي، هيئة فيها القسوة بل حتى إنّ فيها شيئاً من الإهانة.

وبعد ذلك بقليل يراه الراوي أمام الفندق:

«سريعة مثل لمحة البرق كانت نظرته تخترقني كما فعلت حينما بصُرت به لأول مرة، ثمّ انطلقتْ بعيدة عني ثمّ عادتْ كما لو كان لم يرني من قبل، وأخذت تلك النظرة تحوم على زاوية أكثر انخفاضاً. كان في عينيه تلك التحديقة الهامدة الخاوية التي تدّعي أنّها لا ترى شيئاً، وأنّها لا تسجل شيئاً، نظرةً لم تكن تعبّر عن شيء خلا الاكتفاء والراحة بالإحساس بالأهداب، وهي تتفتح بكل سعتها فوق بُلَهنية عينين مدوّرتين، النظرة المحلاة المتظاهرة بالتقوى التي يحملها بعض المنافقين، النظرة البلهاء التي تكون لدى بعض المجانين ولقد رأيت أنّه أبدل ثيابه. وكانت البدلة التي يرتديها أكثر دكانة حتى من تلك التي كان يرتديها أوّل مرة رأيت

فيها... وحينما يقترب المرء منه فإنه ليُشعر بأنّ غياب اللون في ملابسه لا يُعزى إلى نقصانٍ في الذوق من جانبه ولكن لأنّه، لسبب أو لآخر، يحرم نفسه متعة الألوان. كما أنّ الانضباط الذي تكشف عنه ملابسه قد بدا لي أنّه نتيجة اتّباع نظام حِمْية شديد القسوة أكثر من كونه نقصاً في الشهية. كان خط أخضر في نسيج بنطاله ينسجم مع الخط الموجود في جواربه على نحو يشي بذوقٍ في الألوان كان البارون يطامن منه ويخنقه في الأماكن الأخرى فلم يسمح له بالظهور إلّا في هذا الموضع بينما كانت هنالك نقطةٌ حمراء في رباط عنقه هي من اللطافة والدقة بحيث تشبه حَربةً لا يجرؤ الإنسان على التمتع بها».

وهكذا تظهر الصورة الخارجية التي يحملها البارون دي شارلو لعين الراوي، صورة تجردت عن الصفات والملامح التي كان العالم الأرستقراطي قد أدخلها في روعه على نحوٍ مسبق كالمعرفة السابقة على التجربة. إنها صورة لا شكّ في كونها مرسومة من قِبَل بروست نفسه رسماً حادَّ القسمات، وذلك بالنّظر للسذاجة التي يعترف بها الراوي. وإن هذا الاتّصال المباشر مع إحدى الشخصيات وهي تُرى من الخارج أوّلاً ليشكل واحداً من العناصر الجوهرية في الكوميديا البشرية، ذلك لأنّ عقل المراقب، وهو يدخل في اللعبة بعدئذٍ، لا ينجح مطلقاً، في عالم بروست، في استنفاد كلّ معانيه المحتملة ولا في القيام بالانتقاء من بين تلك المعاني المحتملة.

في هذا اللقاء الذي يتمّ بين شخصين لا يعرف أحدهما الآخر، يجري أول تماسّ بواسطة إدراك حسي عميق، بنظرةٍ يُحسُّ بها قبل رؤيتها وهي نظرة تفعل فعلها جسدياً على الراوي وترغمه على الاستدارة للقائها.

وإنها لقوةٌ تتولد من البارون، بحيث إنها لفترةٍ مرحلية تعزلُهُ مع الراوي عن الآخرين فوق أرضيةٍ ليست هي أرضية التعامل اليومي. وعندما يصبح الراوي واعياً بالانتباه الذي أثاره يقوم البارون بإخفاء هذه القوّة على الفور. ويُحلُّ محلّ تحديقه المتفحّص خدعةً بل سلسلةً من الخدع في النظرات والحركات حتى في العواطف كما يكشف عن ذلك الموقف «المُهين» الذي يتخذه. وإنها لبداية لمناورة... فكل شيء يفضح خدعةَ البارون، هنالك أمران يؤديان إلى هذا الافتضاح: ملابسه التي تحاول دون ظفر أن تخفي ميلاً داخلياً، وعيناه اللتان تبدوان كأنّهما تشيران إلى خطةٍ سرية. وكل شيء يتعلق بالبارون منفصم العرى بحيث إن الراوي يشكل في ذهنه تفسيرين اثنين محتملين، وكل منهما كان بالتأكيد سيبعث الدهشة لدى السيد النبيل الذي كانَهُ شارلو في حقيقة الأمر: فأولهما الافتراض بأنّ الرجل هذا جاسوس، أي بمعنى أنّه يُخفي هويته الحقيقية من أجل استحصال معلومات سرية، والافتراض الثّاني هو أنّ البارون مجنون، أي أنّه شخص يؤسس بينه وبين العالم، وفقاً لمفهومٍ ذاتيّ خالص، علاقات تبدو من الخارج مفككةً غير مترابطة.

وعندما يلقي اسم البارون ضوءاً على هويته الاجتماعية فإنّ هذين الافتراضين ينهاران ولكن لا تنهار الكوميديا الغريبة التي يجد الراوي نفسه قد أسند إليه دوراً فيها، لا يعرف كيف يلعبه فالدعوات تُعطى ثمّ يجري تجاهلها، ويصاحب ذلك حركات تفوق الطّبيعة وغير مفهومة، وزيارات ليلية تتبعها هدايا هي الغاية في الطرافة والإمتاع. وهناك على الدوام فوق وجه البارون المزدان بالبودرة كما يظهر على سلوكه، عنصرٌ ما من العناصر المسرحية، نظرةٌ «متفحصة» تتمركز على وجه الراوي «بتلك الجدية وتلك

السيماء من الانشغال كما لو كان الوجهُ ورقةً مكتوبة بخطٍّ مغلق يصعب فكّ رموزه» وذلك التعبير المحترس القلق في تينك العينين المحاطتين بدوائر داكنة تصل حتى الخدّين تسبغ على وجهه سيماء الإجهاد العظيم مهما كان حرصه على أن يجعل تعبيره منضبطاً. إنها لتجعل المرء يفكر بالوسائل التنكرية التي تتخذ في بعض الأخطار أو التي يتلفع بها شخص خطير ولكنه مأساوي». شخص خطير يقوم بقرص عنق الشاب في الشاطئ قائلاً له: «بألفةٍ وضحكةٍ كانتا صريحتين في ابتذالهما». ولكنه لا يهتم أدنى اهتمام بجدته. هذا الملعون الصغير فشارلو يتصرف أحياناً تصرفَ جلفٍ كامل الفظاظة.

إنّ قناع شارلو يبدو للعيان وليس من سببٍ لكونه بادياً للعيان إلّا لأنه قناعٌ ناقص التكوين، فهو قناع لا ينجح في خداع العالم فيما يتعلق بالشخصية المختفية وراءه، تلك الشخصيّة التي تقوم من خلف القناع بطلْعات وانطلاقات هجومية مُحيرة. كما أنّه قناع لا يختلف عن الأقنعة التي ترتديها الشخوص البروستية الأخرى، الذين هم مقنّعون جميعاً ولكنهم من وراء وجوههم «المعلومة» يظلّون ألغازاً محيرة. فتنكراتهم هي على الدوام غير تامة. ويكادون جميعاً يغيرون أقنعتهم ومن وقت لآخر ووراء القناع الذي يكون عليهم في تلك اللحظة يخرجون بطلعات كاشفة كتلك التي ينهمك فيها شارلو في غالب الأحيان. إنّ مثل الوجه مثل الجسد في أنّه هو قناع بذاته صَنَعَه العقلُ الذي يكون له بمثابة الجهاز والآلة على الرغم من أنّه جهاز غير مِطواع ولا مُريد. هنالك الأقنعة المتلاحقة التي يرتديها سوان: القناع المريح للبصر «بأنفه الأعقف وعينيه الخضراوين تحت الجبين العالي المحاط بشعر أشقر يميل إلى

الحمرة على طراز بريسان». ثمّ هنالك القناع المضحك حينما يكون في طريقه إلى الموت، بخدّيه اللذين صارا فارغين تماماً بفعل المرض بحيث إنهما «اندلعا إلى الخارج كأنّهما تشكيلان غير منتظمين والذي يصبح به أنفه «يبدو هائل الضخامة، قرمزي اللون» ثمّ هنالك أقنعة الشخوص البروستية الأخرى مثل فردوران وزوجته حينما يَدَّعيان أنّهما يتمتعان، فالزوج قد وضع غليونه في زاوية فمه، يسعل ويضحك كما لو كان قد ابتلع الدخان وهي تغلق عينيها قبل أن تغطي وجهها بيديها» وهناك أيضاً قناع كوتار، المتّشح بالبرود والسخرية، وأقنعة الدوق والدوقة دي غيرمانت وهما يزوران الأقارب أو يستقبلان في بيتهما، والقناع الذي يشكله ويكوّنه الحبُّ الذي يُخفي عن الراوي تلك الوجهة من جدته التي يكتشفها على حين غرّة ذات يوم بينما كانت تجلس «على الأريكة تحت مصباح، وجهها أحمر، ثقيل ومبتذل، ترفعه عن كتاب بعينين حالمتين كانتا على شيء من الخبل». امرأة مقهورة عجوز «لم يكن يعرفها»... والشيء نفسه ينطبق على الناس المختبئة طبائعهم الحقيقية داخل جسد مضحك: مثل فانتاي، وبرغوت ذو الأنف الذي يشبه الحلزون، ومثل إيلستير ومثل الراوي المتكلف الذي لا يُطاق والذي يكتشف في داخل نفسه كائناً لا يفنى يكاد يكون إلهياً.

إنّ الكوميديا البروستية برمتها استعراضٌ بالأقنعة لا يعرف فيها أي واحد من الشخوص دوره الذي يلعبه وبأيّ تمثيلية وما هي الطّبيعة الحقيقية لتنكّره. وهكذا فإنّ الطّبيعة المحيّرة لكثير من شخصيات بروست، تلك الطّبيعة التي تجعلهم يبدون متعذّرين على الفهم لدى القارئ، تؤدي بهم إلى أن يكونوا حتى أشدّ تعذّراً على الفهم لأنفسهم بالذّات. إذ إنّ القارئ

يستطيع أن يستفيد على الأقل من أفكار الراوي بشأنهم وهي أفكار لا يمتلكها الأشخاص الآخرون مطلقاً بحقّ أنفسهم.

تستند هذه الكوميديا الكاملة في بشريتها إلى الانجذاب القوي الذي تسلطه الكائنات البشرية بعضها على بعض، وفقاً لأساليب من الانتقاء اعتباطيةٍ ومتغيرةٍ. فهي إمّا تكون في مثل حالة العمّة ليوني، بسبب أنّ البشر الذين تمارس انجذابها عليهم هم هنالك موجودون بكل بساطة، وإمّا بسبب أنّ الكائنات البشرية تشعر بذلك الحب في الاستطلاع بشأن المجهول الذي تشكل النفاجة مثلاً واحداً منه، وإمّا لسببٍ هو أشدّ قوّة إلى ما لا نهاية من كلّ تلك الدوافع، وهو الانجذاب الجنسي. ويمكن لهذا الانجذاب أن يكون كامل الاستغراق وذلك حينما يقابل البارون الراوي. ويمكنه أن يتخذ عديداً من التشكّلات التي يناضل ضدّها الفرد، وكراهية مدام فردوران «للمُضجرين المُسئِمين» شكلٌ آخر من رغبتها الممتدة التي تروم استيعابهم استيعاباً يكاد يصل إلى درجة الهضم، وإنّ ضراوتها العنيفة ضد سوان لتنبع من إخفاقها في مجال استيعابه وابتلاعه. إنّ المحاولة الملحاحة المستديمة ابتغاء امتلاك الناس والمقاومة التي تلاقيها هذه المحاولة لهي الأساس في الغالبية من الكوميديات الاجتماعية وهي الأساس أيضاً في معظم درامات الحب. ما يجعل الأمور تختلف في هذا المجال إنّما هو الظلال الفوقيّة والتحتية التي تُسبغ عليها. وهكذا فإنّ النظرة المجانية المهينة التي يمنحها شارلو للراوي ليست سوى التعبير عن رغبةٍ يخشى معها أنّها تخيب أو تُزدَرَى. ومثل هذه الخشية والتهيّب يدفعان بالكلام الذي يلقيه لاغراندان حول الأرستقراطيين، أو بالغضب الحاد الذي تُبديه مدام فردوران بشأن لاثريموي، والفعل الانعكاسي

في كلّ الأحوال الثلاث هو السخرية المستهينة بما لا يمكن حيازته أو الوصول إليه. ليس هنالك من شخصية بروستية واحدة لا تسعى من تحت قناعاتها أن تؤسس مع الشخصيات المقنعة الأخرى وسيلة من وسائل الاتصال، إنهم يحاولون أن يهجروا حالة التخفي التي تصير فوق طاقتهم على الاحتمال حالما يقترب كائن بشري يرغبون في معرفته. وكل واحد يرتدي المسحة الهيروغلوفية التي تشكل قناعاً له والتي تكون في غالب الأحيان غير ملحوظة، ولكنه يريد لمعناها أن يُفرض بالقوة على كل الذين من حوله. فهذا فانتي ينهمك في مثل هذه الكوميديا حينما ينشر فوق البيانو أوراقاً موسيقية ملأى بالنوطة وقد تملكته حميّا إيصال ما تكشّف عنه إلى الآخرين ولكن في الوقت نفسه إيصال ما يخفيه جسده الأخرق غير المصقول.

تتعلق الكوميديا البشرية في كل تشكلاتها في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» بالمحاولة الخرقاء الساعية نحو إجراء الاتصال البشري. وإنها لوثيقة الارتباط بالموضوع المركزي للكتاب، وهو الموضوع الذي يكشف بجلاءٍ عن أن الاتصال بين الكائنات البشرية غير ممكن إلّا من خلال الفن وعبر توسطه. إن الكوميديا هي على الدوام مسألة من مسائل العلاقات، واللغة والتصنع، وإن إخفاقاتها، التي تكون وشيكة الوقوع على الدوام، تحرك أعماقنا على نحو غير محسوس في بعض الأحيان، وفي أحيان أخرى وفقاً للمستوى الذي يجري فيه تمثيل الكوميديا.

إنّ تنكر البارون أشدّ دقة وخفاء من تنكر الشخوص الأخرى لأنه يحاول، كما أدرك ذلك الراوي في لقائهما الأول، أن يكون لنفسه شخصية من صنع الخيال وفي الوقت نفسه يحاول أن يوصل شيئاً يزيد على ما

توحي به شخصيته. وإنه ليقوم بجهد أشد تركيزاً وحرارة أكثر من غالبية الشخوص الأخرى. وهو على شبه بالعمة ليوني، نراه يقوم بذلك الجهد على مستوى عواطفه نفسها. إن محاولاته في الوقت نفسه لإخفاء وإعلان ما يناقض بعضه بعضاً ويلغي بعضه بعضاً، وهي أيضاً تفسر التناقض في طبيعته. هنالك مشهد بلزاكي هو في الوقت عينه باهر الفخامة وغريب إلى درجة الإضحاك يعرض فيه بروست البارون وهو يدور حول مركز بنيان مهزوز واسع معقد التركيب، مبني بواسطة عواطفه بصورة كلية. وأن الرومانسية المطلقة العنان في هذا المشهد لتمثل تمثيلاً دقيقاً جو الدراما وما يقرب من الجنون الذي يحيا فيه بايرون الجنسية المثلية والصالونات هذا، إنه شبيه بالشاعر بايرون ولكن لن يموت في مسيولونغي.

لقد دُعي الراوي ذات مساء من قبل البارون دي شارلو وذلك بأن يمر بعد العشاء الذي كان في بيت الدوقة دي غيرمانت، وظلّ ينتظر لما يزيد على نصف ساعة في غرفة ضيوف شديدة السعة يميل لونها إلى الخضرة، وذلك قبل أن يأخذه الخدم للقاء البارون. وحينما يفتح الباب في النهاية فإنه يرى شارلو «في مبذلٍ صينيّ وعنقه عارٍ مستلقياً على أريكة» وفي جواره قبعة عالية ومعطفاً مخططاً بالفراء. وبعد ذلك يقع مشهد بينهما يلج بنا على نحو غير متوقع إلى عالم فنتازي عجيب. «لقد ظننت أن المسيو دي شارلو كان على وشك أن يقوم، ظلّ يحدق بي من غير أن يُبدي أيّما حركة» وكان غضب البارون، الذي زاده حدة تلك الإيماءات التي كان الراوي السيء الحظ يقوم بها، قد وجد مُتَنَفّسه في مناجاة ذاتية مطولةٍ كانت فيها الكلمات القلائل التي يقدّمها الضيف، وقد أصبح الآن المُدّعى عليه ومتهماً، قد أبطل مفعولها في فيضان السباب.

ويجري لعب المشهد كله حول موضوع واحد «إن المقابلة التي أوافق على منحها لك... ستكون مؤشراً على النقطة الختامية لعلاقتنا». ويعاد هذا القول مراراً في أشكال مختلفة، «إن الكلمات الأخيرة التي سنتبادلها على هذه الأرض» «لقد جاء دوري الآن كي أبتعد عنك ولن يكون لنا بعد اليوم أن يرى أحدنا الآخر» إن هذا اللحن المعاود الدال يصير مثيراً للدهشة على نحو أكثر، بسبب أن الراوي لم يكن قد رأى البارون أكثر من مرتين أو ثلاث مرات. أما بشأن الطبيعة الدقيقة لذلك التوبيخ الموجه نحو الراوي فمرده أنّ الأخير أساء فهم إشارة البارون حينما قدم له كتاباً لبرغوث، الذي كان يحمل مؤشراً يحيط به أزهار لا تنسني، وبالاختصار فإن الراوي متهم بأنه لم يعرف كيف يفسر المعنى الذي يريده البارون أي لغة الشفرة التي تحملها تلك الأزهار... وإذا قورن الأذى الذي أصاب البارون جراء ذلك مع الغضب العنيف الذي أثاره لبدء الأول هيناً ميسوراً.

وعلى أساس هذه التفاهة يقوم المسيو دي شارلو بتشييدٍ يمتدّ من مجال السخرية الجارحة حتى الغضب العنيف مروراً بالكشف عن عاطفة تُختم بالدموع. وهو يصير مهيناً على نحو فجّ غليظ حينما يكون الراوي وهو في حالة فزع «قد طلب إليه أن يجلس على كرسيّ من طراز لويس الرابع عشر» فيجلس بدلاً من ذلك على كرسيّ من طراز نابليون في عهد القنصلية فيغرقه البارون بسيل من السخريات «أستطيع أن أرى أنك لا تعرف من أطرزة الأثاث أكثر مما تعرف بشأن الأزهار... لا تناقش في أمور الطراز» قالها بصرير، «فأنت حتى لا تعرف حتى ما أنت جالسٌ عليه. أنت تمنح مؤخرتك إلى كرسي من طراز القنصلية ظاناً إنه من طراز لويس الرابع عشر، وفي يوم من الأيام ستحظى في حضن مدام فيلاباريسي فتظنه مرحاضاً والسماء تعلم

ما الذي ستفعله هناك...» وإذ يكون مندفعاً بصوت كلماته فإنه يصير شهماً جليلاً ذا موقف وعظيّ أخلاقي فيستطرد... «كما في صورة فيلا سكويت «الأسهم» فإن المنتصر يخطو نحو الأدنى في المنزلة، وذلك واجب الرجل المحتد النبيل. وبما أنني أنا كل شيء وأنت لا شيء. فإنني أنا الذي خطوت الخطوة الأولى نحوك... لقد وضعتك أمام الامتحان الذي دعاه على نحو بارع الرجل الوحيد الذي هو عظيم بحقّ في علمنا. دعاه بالمودة الصدوقة المتجاوزة الحدود والتي وصَفَها مصيباً كل الإصابة بأنها أكثر الأشياء إرعاباً. الشيء الوحيد الذي يمكن معه فصل القمح عن التبن...».

ثمَّ بعد ذلك وهو ما يزال يحركه صوت كلماته يتحول إلى متباك جياش العاطفة «بلطافة حزينة» و«بالدموع في صوت» يقوم بالاعتذار عن قضيته « فقط يبدو لي أنك كنت تستطيع... لا شيء إلَّا من أجل إكرام لسني، أن تكتب لي» ومن هذه العواطف المتتابعة يعود المسيو دي شارلو إلى الغضب «بينما صوته كان قد صار بالتناوب صاكّاً ومزمجراً مثل عاصفة تصمّ الآذان» وأخذ يصرخ بالإهانات الموجهة للشاب الجالس تلقاءه. ثمَّ إن المشهد يصل إلى الذروة في السخف الخالي من الغاية الواصل حد الكابوس. وإذ بلغ الانزعاج بالشاب وهو ذاته فريسة الغضب فإنه انطلق إلى أمام وأمسك بقبعة البارون الجديدة وداس عليها بقدميه، ثمَّ مزقها مِزقاً، بينما كان البارون ماضياً في إطلاق أصواته. وبعد ذلك وحين كان الراوي يتوجه نحو الباب، يجيء الهدوء الذي يعقب الإعصار ويصير صوت البارون «لطيفاً ودوداً حزيناً» و«موسيقيون لا يُرون يعزفون الأنغام الأولى من الحركة الثالثة لسمفونية بيتهوفن الريفية. ويختتم المشهد بالاقتراح اللا متوقع وهو ركوب العربة والسير بها عبر غابة بولونيا في ضوء القمر».

كان هذا المشهد منذ بدايته حتى نهايته قد أعد إعداداً حريصاً دقيقاً وخُطط تخطيطاً محسوباً من قبل البارون ذلك أن الراوي يرى خادمين اثنين وراء الباب. تحت ستار الإهانة المفتعلة التي نجمت عن تبلّد الراوي، وهي إهانة تلزم البارون على أن يقطع العلاقات، يقوم هذا الأخير بلعبة جديدة.

وليس الغضب والسباب سوى ناتجين عرضيين جانبين. وإن التظلمات المتخيلة لهي حجج تسمح للبارون أن يخلق من كل ذلك الجو المحموم الذي يحتاج إليه من أجل أن يلقي بالراوي في حالة من الشعور والتشويش. وهي حالة من شأنها أن تزيد من بعيد رغبة البارون في التملك. إن سلماً كاملاً من نغم العواطف الزائفة يقنع رغبته وفي الوقت ذاته يشبعه، كما أن الكلمات تثير لدى الراوي ردود أفعال هي مهيّجات قوية لعواطف البارون. إن اللعبة التي يلعبها البارون هي اللعبة الوحشية التي يلعبها كل الشخوص، سواء منهم الدوقة دي غيرمانت وهي تنال لذتها من إثارة الإعجاب أو الحسد أو خيبة الأمل، وهي تشكل كلها المادة الحقيقية لمكانتها العالية أو مدام فردوران التي تشبه غريزة معينة لها تنحو نحوه بتعذيب سانييت.

في هذا المشهد تتلخص كل كوميديا الرغبة الجنسية المثلية تلخيصاً دراميا، ولكن يستقر وراء هذه الدراما تلك الدراما الأساسية الكامنة في الرغبة الإنسانية المستحيلة المتجهة نحو امتلاك شخص ما، أو إرغام هذا الشخص على أن ينصهر في قالب عاطفة شخص آخر. إن غاية البارون ليست امتلاك الفتى امتلاكاً جسدياً بل إشباع رغبته في السطوة والسيطرة على هذا الفرد الذي أصبح له، على غير وعيّ منه، شيء من التسلط على خياله. إنّ أي اتصال بين البارون وبين الراوي يتخذ في عيني الأوّل شكلاً مشحوناً بالمغزى، ذلك أن أقل حركات الشاب وكلماته وتنغمات

صوته تصير كلها عناصر ينسجها شارلو دون عناءٍ، نسيجٌ من التعقيدات المرهفة الدقيقة المنحرفة وأنه لنسيج ليس له سوى غرض واحد. ومن أجل الوصول إلى هذا الغرض نراه يستخدم كل طاقاته في المعرفة المتبحّرة ومنصبه ومكانته العالية. وفي غضون دقائق. عندما أحال، بقوة كلماته ذاتها، هذا الراوي الشاب الساذج الذي هو على مبعدة، إلى وحش غاضب يرد بعنف على كل كلمة، فإن هدف البارون قد تم الوصول إليه. لقد لعب الراوي دوره في هذا المشهد الذي أعدّه له البارون لا لشيء إلّا للوصول لمثل هذه الذروة وهي أن يصل إلى قمة متعته، إلى اللذة الجسدية المحمومة البديلة التي يخلقها الانفجار العصبي المزدوج لديهما وما تلاه من تلطيف وتسكين وتهدئة.

بولعٍ مدروس دراسة الهواة، يقوم شارلو بأن يستخدم بهذه الطريقة أولئك الشبان الذين يفلتون عن سيطرته الجسدية. وفي الوقت نفسه نراه ينمّي كل الاهتزازات بالعاطفة والمسارات المعطاة والمأخوذة، والأوضاع الدرامية من أجل أن يحصل على الإشباع الجسدي والشعوري الذي يصبو إليه وفي النهاية ينخدع بتمثيله هو بالذات. إن الحكاية هذه تنطوي على بذور المازوخية والسادية. والراوي يُقاد ويُغلب على أمره لفترة موقوتة وهو كالأعمى في ذلك، تقوده قوة خارجية، ومن غير أن يعرف أيّما شيء في المشهد الذي يلعبه نرى رد فعله تجاه ما يطلقه نحوه البارون من تحريضات مُغيظة. وعلى الرغم من أن شارلو أشد وعياً وإدراكاً للدور الذي يلعبه من الراوي، فإنّ البارون لا يفعل شيئاً أكثر من الراوي نفسه يوم ادعى في الشانزلزيه إنه يصارع جيلبرت واكتشف في أثناء اللعبة آلية اللذة الجنسية. فصارت المصارعة عذراً مصطنعاً للّعب الجنسي.

ويكشف المشهد مع البارون دي شارلو عن لعبة أخرى ينهمك فيها الشخوص البروستيون، وهي لعبة التسويغ العقلاني التي تبدأ حالما تكون عواطفهم متورطة في الأمر. فحينما تستثار رغبة المسيو دي شارلو فإن صفاء ذهنه يتلاشى كما يتلاشى ذلك الصفاء والمعقولية عندما يطرح موضوع القيم الأرستقراطية. وبينما يكون الراوي مصغياً إلى كلمات المسيو دي شارلو ملاحظاً في أثناء ذلك وجهه المتوتر فإنه يدرك إلى أية أبعاد يمكن لهذه الأنانية العنيفة الكامنة في تسويغاته أن تؤثر في البارون الذي يبدو متهيّئاً لتبرير أي شيء حتى لو كان جريمة. وهكذا يُضاف إلى كوميديا العواطف الكوميدية التي توازيها في التوكيد، وهي كوميديا التسويغ العقلاني. وليست هذه الخصيصة وقفاً على البارون وحده إذ إنها تمتد لتشمل كل الشخصيات البروستية التي تكون على الدوام فريسة وهم التسويغ، الذي يهبه التعقيل دائماً لأدنى المشاعر وأحقرها، كالزهو والنفاجة والخيلاء والغرور، وهم يقدرون على تغذية العواطف التي يحيون عليها تغذية مكشوفة لأنهم يقومون بتسويغها عقلانياً. حينما يجلس سوان في موضع الحكم على آل فردوران فهو لا يختلف عن البارون في هذا المضمار. إن هذه القدرة على التسويغ العقلاني لتجعل من الشخصيات البروستية في حالة تغير شديدة وفيما عدا استثناءات نادرة، نراها تحيلهم إلى كائنات لا يمكن التنبؤ بما ستكون عليه أبداً. ولا يستطاع مطلقاً الاعتماد على ردود أفعالهم إذ إن طاقتهم على إيجاد أسباب تدعم أعتى افتراضات خيالاتهم، هي طاقة في غاية البراعة. وفيما يتعلق بالقيم الأرستقراطية نجد البارون يتقبل كشيء معقول إيمانه بهذه العقائد التي تعرّف وجوده الاجتماعي، أما بالنسبة للجنسية المثلية فإنه يسوغ ما

هو لا يزيد على حقيقة فسيولوجية فحسب. وبناء على ذلك فإن اثنين من أكثر خصائصه البيّنة «مسرحيّة» في شخصيته، تقوم في الحقيقة بتحديد ما هو أشد صدقاً وأصالة في شارلو، على الرغم من الأوضاع الكوميدية التي تنجم عن هاتين الخصلتين. على أنّ الراوي الذي كان مازال ساذجاً غراً، لا يكتشف إلّا بعد زمن طويل المفتاح الثاني لشخصية البارون دي شارلو، أي جنسيته المثلية، وهذه، حين تكون في معية زهوّه الأرستقراطي، تفسر لنا المنطق المشتعل في أفعال البارون اللا منطقية على السطح والتي هي على شيء من الخبل.

ويقوم الراوي بهذا الكشف حينما يشهد (على نحو يكاد يكون مناسباً أكثر مما يجب) كوميديا أخرى من نوع آخر: لقاء البارون مع جومبيان، «وجهاً لوجه في الباحة حيث لم يكونا بالتأكيد قد تلاقيا من قبل قط» «وحدّق البارون وعيناه نصف المغمضتين قد انفتحتا بكلّ سعتهما، بالخياط السابق الذي كان يقف على عتبة دكانه، وبينما كان هذا الأخير المسمّر لمدة هنيهة في مكانه، يرنو بإعجاب إلى القامة المتينة الهيئة للبارون البالغ منتصف العمر» ويحدث مشهد مضحك سخيف بين هاتين الشخصيتين المتأنقتين حد الشناعة. ومع ذلك فإن المشهد في عيني الراوي قد كان «موسوماً بالغرابة أو إذا شئنا التعبير بأفضل من ذلك، كان موسوماً بالطبيعة التي كان جمالها يتنامى بإطراد». إن المشهد الصامت بين الرجلين يكشف للراوي في آخر الأمر الجنسية المثلية التي تحتم مسلك البارون دي شارلو. إن التضايف بين جوبيان وشارلو، يتابع مسيرته في قالب الشعائر التي تتبدى في حركاتها وإيماءاتها وتفنناتها، أما اللا جهد اللا واعي الممتاز لهذين الشريكين فإنه يهب لحركاتهما مغزىً يعلو بهما

من مستوى الشناعة المضحكة إلى ما هو كونيّ. فليس مستغرباً أنّ بروست لم يفهم ملامة أندريه جيد التي فحواها أنه جعل الجنسية المثلية تتبدى شيئاً خسيساً سخيفاً. ذلك لأن الجنسية المثلية لدى بروست ليست سوى واحد من الأشكال التي يتخذها نظام الجاذبية الكوني بين الأفراد والنجوم والنباتات أو الحيوانات أحدها تجاه الآخر، وهو شكل لا يصير أشد إدهاشاً إلّا بسبب تعقيده، وبسبب الآثار الاجتماعية الغريبة التي تنجم عنه. هذا وأن الدرامات والكوميديات التي تنشأ عنه العالم البروستي تحمل هذا العالم إلى مصاف ما هو فنتازي. إن الجنسية المثلية كما يراها بروست، مصدراً خصباً لما هو رومنسي في الحياة والمغامرات البالغة حدوداً مستحيلة التصديق. وإنها قوة تعادلية كبرى لأناس يبدون على السطح إنهم بعيدون بعداً تاماً عن التشابه وهي تعطي لوجودهم ذلك الطعم المرّ اللا متوقع الاحتفالي التهريجي الذي يكون في الكرنفالات.

تحصل دراما المسيو دي شارلو الكبرى، على قوةٍ دافعة بعد لقائه بجوبيان. إنها دراما ذات فخامة مجلجلة وتنطوي في الوقت نفسه على شناعة مضحكة، ذلك لأنها تستند إلى التفارق المتزايد على الدوام بين مفهوم شارلو عن نفسه والشخصية التي هو مرغم على اتّخاذها بينما يكون مسلكه الشاذ متعاظماً في صراحته. وإن هذا التفارق يصوره الاختلاف بين اللغة التي يستخدمها البارون وهي لغة فخمة رنانة دائماً واللغة التي يستعملها جوبيان على سبيل المثال، ويظهر هذا الاختلاف المسافات الاجتماعية التي يتعين على البارون أن يقطعها حينما يكون الأمر متعلقاً برغبة حادة. وهناك أيضاً تباينات: التباين بين المكانة التي يظن البارون أنه يحتلها في زمرة آل فردوران الصغيرة، وبين الكوميديا التي تكاد تكون

قاسية والتي تتنامى كل مساء في قطار بالبيك حول هذا الرجل البالغ منتصف العمر... وهيامه بموريل، هذا الهيام الذي هو بكل وضوح معروفاً للجميع، ومع ذلك فإن البارون يعتقد أنه ما يزال سراً مكتوما. وهناك التباين بين مشاريع التكريم التي كان يحلم بإضفائه على موريل، وبين ما يقوم فعلاً والى درجة أقل بمنحه له، وكذلك التباين بين موريل الذي كان يعتقده شاباً مستقيماً مريحاً وكراهية هذا الأخير لمن أنعم عليه وما يبديه من لؤم وانعدام ضمير... وكل هذه التباينات تقود في نهاية المطاف إلى كارثة. وعندها نرى البارون دي شارلو نفسه، وهو غالباً ما يكون لئيماً وقاسياً، صامتاً من غير دفاع بينما يقوم آل فردوران «بتنفيذ حكم الإعدام فيه». إن الأمر هو كما لو كان البارون قد اكتشف حينذاك، وللمرة الأولى فقط، أعماق اللؤم والحطّة البشريين. وتمضي الكوميديا قدماً لكي تشتمل على مبارزة مصطنعة، وفضيحة وتهديدات وإنفجار في الحماسة الدينية من جانب البارون الذي يحّول موريل إلى ملاك من ملائكة الطيبة. ثمَّ تستمر الكوميديا لكي تتكشف عن نفسها فتصير شنيعة إلى حد الإضحاك، وباعثة على الأسى... بينما يكون البارون الغضوب والذي أخذ في التفسخ شيئاً فشيئاً، وقد صار متردداً على بيوت سيئة السمعة ومازوخياً يضع نفسه في القيد ويتحمّل الضرب، رجلاً بديناً يلاحقه في شوارع باريس أفراد مريبون، هائماً على وجهه في الليل، وهو يلتهم بنظرته الرجال الذين يرتدون البزات العسكرية. وفي النهاية يصير منبوذاً اجتماعياً، وقد ألصق به نعت «الألماني» لأن آراءه بشأن الحرب تلك الآراء المستقاة من أصول إقطاعية وجنسية مثلية إنما هي بعيدة عن القبول الجمعي بعداً هائلاً بل هي توصف بأنها تخريبية.

ولكن هذا الكائن القوي السخيف في الكوميديا البروستية يعلو فوق

كل الشخوص الأخرى التي يتحرك بينها. لقد وضع بروست حكاية «شارلو» على المستوى الغريب، لكن الطبيعي، للضرورة الحيوية. ففي عيني بروست ليس هذا الرجل الكهل البدين المغطى بالمساحيق الذي يغضّ من بصره حينما يظهر موريل، ليس أكثر غرابة من زهرة الأوركيد أو الشجرة النادرة لدى آل غيرمانت أو بعض الطيور الغريبة. ولأنه ينطوي في داخله على هذه القوة الدافعة فإن البارون يتطلب مجالاً مسرحياً يستطيع أن يعرض نفسه فيه، وبفضل ذلك يكون قادراً على الهرب من تفاهة آل كورفازييه وكذلك يهرب من الروح الآلية التي تحرك آل غيرمانت. وعلى الرغم من أنه غالباً ما يكون باعثاً على السخرية فإنه يصير شخصية من تكوين مختلف. وخلال الجنسية المثلية تمسك الحياة بتلابيبه وتصبح طواحين الحياة عمالقته (إشارة إلى دون كيخوته: المترجم). وبسبب من جنسيته المثلية يجد هذا الشخص الرائي الفنتازي المترفّع قوة في إرادته تمكنه من أن يتحرر من عالمه، لكي يشترك مع بشرية أكثر اتساعاً منه، لاعباً في النهاية دور الدون كيخوته في نطاق الجنسية المثلية يصاحبه جوبيان الغامض الملغز. ونستطيع أن نصنف شارلو وجوبيان في التاريخ الأدبي في معية بانتا غرويل ويانورج، ودون كيخوته وسانشو بانزا.

في سخفهم العبثي تكون كل الشخوص البروستية موسومة بالروح الدونكيخوتية، وإنها لدونكيخوتية من نوع خاص يقوم بروست بتعريفها لدى ختام الرواية. إن الاكتشاف الراعب الذي يقوم به الراوي في النهاية بشأن الطبيعة الحقيقية للزمان ليهب الكوميديا برمتها مغزى جديداً أعمق مما كان موضحاً في الوقت نفسه وظيفته في الرواية بمجموعها والقوانين الجمالية التي تتحكم في شكل الرواية.

حتى نهاية القصة لا يميز الراوي إلّا ما يستطيع هو أن يدركه عقلياً من الكوميديا البشرية. إنه لا يرى غير الروابط التي لا معنى لها بين الناس. روابط دائمة التغيير، تنسجها التقاءات تقع مصادفة، كما تنسج هذه الروابط العادات والحاجات التي تدفع بالأفراد إلى التحرك والتي يصارعون من أجل التعبير عنها. إنه يرى العالم الذاتي للأشخاص الآخرين على أنه عالم تلعب فيه عناصر متجانسة وأحياناً تكون عدوّة، عناصر يكونون قد ورثوها أو حازوا عليها، وهم في النهاية يميلون إلى العثور على توازنهم الخاص ويوضعون في أماكنهم المناسبة كما تسمح لهم بذلك الأحداث التي تحدث مصادفة. تحت كل هذه المؤثرات التي تعتمل فيه، يتعرف الراوي على عالم يشترك فيه الجميع لا تفسير له بذاته، ويستطيع الراوي في هذا العالم أن يفرز مسلك أحد الأفراد ويربطه بمجموعةٍ من الدوافع، ويفسره وفقاً للمفاهيم العامة. إن عالم الشعور حين يوضع بمحاذاة عالم الفعل ليهب سلوك كل شخص قيمته الملائمة، غير أن المشاعر لا تنقطع عن التغيير وكل إنسان يحاول أن يصنع لنفسه حياة تتوافق ورغباته المتلاحقة هو بالذات. وإنه ليظل أعمى تجاه أي أمر من الأمور الأخرى وأي شيء غير ذلك. والراوي يرى الكوميديا الممكن مراقبتها، كوميديا الفعل والسلوك، ووراء تنويعاتها في الشكل، ووراء رتابتها وتشابهها الأساسي يرى الراوي الواجهة الخدّاعة لكل فعالية بشرية. كل شخص إنّما هو البطل الرئيسي في سلسلة من التمثيليات القصيرة... وهي كلها من نمط واحد ولكنها تمثل بملابس ومسوح مختلفة، وتكون حياة الشخص مسرح تلك التمثيلية التي لا يظهر فيها الناس الآخرون إلّا بأدوار ثانوية. ويفقد العالم البشري كل ما فيه من سرية وغموض عنده، وهو الآن يعتقد أن ليس

فيه الآن سوى أشخاص آليين يتحركون حركات آلية، وفي الإمكان عزل هؤلاء الأشخاص ثمَّ إعادة جمعهم مرة أخرى بكلّ يسر.

ثمَّ بعد غياب طويل يصل الراوي إلى حفلة الاستقبال التي أقامها آل غيرمانت، ويرى رؤية حقيقية بالعين في كل الأصدقاء الذين يظن أنه يعرفهم معرفة جيدة مبدأً ينطبق عليهم جميعاً، مبدأ هو أكثر قابلية على التطبيق الشامل من أية مبادئ أخرى، وهذا المبدأ يعطي الكوميديا البشرية معنى فريداً. فبدلاً من الأصدقاء والأعداء الذين كانوا في الماضي... الزمان، يدخل الراوي مسرحاً مزدحماً محتشداً بالناس ويرى فوق خشبته ممثلين مشغولين انشغالاً عظيماً بأداء أدوارهم في تمثيلية غريبة عجيبة. «إنها مسرحية من مسارح العرائس والدمى تتخللها ألوان السنين غير الملموسة، ويسيطر عليها الزمان الذي يكون الممثلون تجسيداً من تجسيداته. والزمان الذي هو على الرغم من كونه عسيراً على الإدراك بصورة اعتيادية، يصبح مرئياً حينما يسلّط فانوسه السحري على الأجساد التي يسعى إليها دون انقطاع،والتي لا مندوحة من عثوره عليها». وليس للشخوص البروستية سوى زمان واحد إذ إنهم «هم ذلك الزمان» وبينما يكونون ماضين حتى النهاية في لعب لعبتهم وفي تشييد عوالمهم الموهومة بذلك التركيز اللا وعي والانشغال الدونكيخوتي، يجرّهم الزمان نحو الموت الذي يظلون غير مدركين له، لأنهم وهم متوجهون بكليتهم نحو الماضي... يدخلون فراغ الموت بصورة مقلوبة. وفي أثناء كون الشخوص منشغلين، يقوم الزمان بتشكيلهم تشكيلاً وصنعهم صناعة لا تعرف التوقف. وتحت وجوههم المتلاحقة وتحت التغييرات التي يحدثها الزمان في أجسادهم، يتعرف الراوي على أنّ كلاً من هؤلاء الكائنات البشرية قد وصل إلى وقفته الأخيرة التي تسبق الموت.

إنّ الزمان هو الكاشف عن المصير، وهو ينطوي على مصير كل فرد. الزمان هو ما يكشف عن الشخص الغريب الذي كان شارلو الشاب يحمله جنيناً فيه، الشخص الذي قام ببطء وثقة بالتخلص من كل الاحتمالات الأخرى، من كل طرائق الحياة الأخرى، التي كان يمكن للأمير الشاب أن يتبناها. وبينما ينظر إلى هذا المشهد القاسي الشنيع لهذه الوجوه التي أحالها الزمان، فإن الراوي يرى على حين غرة الطبيعة الفريدة غير القابلة على التبديل لكل من هؤلاء الأفراد، تلك الخصيصة التي كان قد افتقد أثرها في الماضي بسبب ملازمته المستديمة لهم وبسبب تحليله الدائم لشخصياتهم.

وهكذا لا يعود وجه المسيو دار جنكور وجها لعدو، فالراوي يعترف فيه على «وجه الحياة الرمزي» وهكذا يبدو العالم كله لديه، على الطريقة الشكسبيرية، مشهداً يمثل فيه كل إنسان أدواراً عديدة. كل هؤلاء الناس قد دخلوا وخرجوا من على خشبة المسرح بصورة متقطعة، لاعبين أدواراً كانت تبدو غير مفهومة بينما كان الراوي يركز انتباهه مؤقتاً عليهم. والراوي ذاته قد لعب أدواره، دور الطفل ودور الشاب اللطيف بالمدينة، ودور المُحب، وبينما كان يلعب تلك الادوار فإن حشداً من الكائنات البشرية كان يظهر فيه على فترات متناوبة. وكل هذه الكائنات المتلاحقة المتناوبة قد انصهرت الآن في كائن واحد، الكائن الذي هو موجود الآن، والذي ينطوي عليها جميعاً، هذا الرجل الذي أصبح الآن كاتباً.

إنّ العقل ليؤسس أحكامه التعميمية على الحاضر فقط. غير أن الحياة ليست متعجلة في أمرها، فهي تشكّل الرجال كلهم في الوقت المناسب. وكل هذه الوجوه المقنعة ليست سوى الإسنادات الضرورية للكوميديا التي

يجري لعبها على السطح من قبل الشخوص البروستية، ولكن بالنسبة لكل شخص ليس هنالك سوى حياة حقيقية واحدة، هي التي تبقي الكوميديا للمستمرة في اللعب. إن الناس أحياء وليس هنالك من شيء قادر على تفسير وجودهم هذا الوجود الذي سيتوثّق والذي هو وجود منفلت ذاهب، غير أنه في الوقت نفسه وجود فريد من أشكال الحياة. وإذ يكون كل فرد موضوعاً على الدوام في مركز حياته هو بالذات، فإنه كالنائم وهو يحلم، ينسى حياته وينسى أيضاً طبيعتها العابرة. وإذ يكون الأشخاص غارقين في مشغوليات الحياة اليومية. في تحية لكل شخص للآخر، والسخرية منه واغتيابه فإنهم يدعون أنفسهم تحمل حملاً إلى الموت. وهناك يكون الخلق الفريد الذي يقدمونه... أي حياة فردية تنامت في الزمان، وقد ضاعت في النهاية، ضياعاً نهائياً كما ضاعت شخصية سوان وطبيعته في ذاكرة ابنته بالذات. إن هذه الإحاطة هي التي تهب المعنى لكوميديا بروست البشرية، وترتفع بها فوق ما هو سخيف مضحك وتمنحها سماتٍ ومزايا شعرية. إن رؤيا بروست أقل قسوة إلى ما لا نهاية وأوفر أملاً وأشد تعاطفاً ولطفاً من رؤيا فلوبير، على سبيل المثال: ذلك لأن راوي بروست يضع نفسه بين الدمى الأخرى في مسرح العرائس ومع ذلك وبذات المقاييس التي يطبقها عليهم، ولمجرد كونه موجوداً، فهو أيضاً أكثر بما لا يمكن قياسه من مجرد دمية. وتمنح وجهة نظر بروست روح الدعابة للعالم البشري الذي يقوم بوصفه مما يلطف ويرقّق القسوة في نظرته. وهكذا يُعاد انبعاث الحياة الإنسانية بواسطة الغموض والسرية اللذين كان تصارعها ضدهما صراعاً عنيفاً... مثل العمة ليوني التي تحمي نفسها تجاه الحياة بفضل حرج كامل من العادات. ولقد قيل الكثير بشأن السيكولوجية البروستية، ولكن

بروست لا يقوم بتطبيق التحليل السيكولوجي على شخوصه لأن هذا التحليل بالنسبة إليه أمر محدود بمجرد تعريفه. إن الشخصية البروستية في جوهرها غير قابلة على أن تُعرَف، وليس سوى الفن ما يعيدها بكامل كيانها بينما التحليل حينما يستند إليه استناداً تاماً يؤدي إلى تحطيمها.

هذا هو السبب في أن بروست يقدم لنا صوراً متلاحقة غير موصولة لشخوصه: فهو يتعرف في طريقتهم التي يتحدثون بها بل في مجرد وجودهم على أسلوب معين هو أسلوبهم في الحياة، وهو يحمل ميسم مجالهم الزماني كما يحمل سمات فرديتهم. وعلى ذلك فلا أهمية تذكر لكوننا نصدر حكمنا الساخر على الكائن البشري بأنه شخص آليّ هازئين بآل فردوران وأوديت وسوان، بوصفهم أنانيين فارغين. إنهم ليمثلون وجهة من وجهات الحياة، حاملين أسرارها وسريتها معهم. إنهم على نفس المستوى العميق من التورط في الحياة كأي بطلٍ توّاقٍ إلى أن يحدث أثراً في عصره، شاغلاً نفسه بالمشكلات العظمى لزمانه، لأنهم يمتلكون الحق نفسه الذي يمتلكه في أنهم ضمن الحشد الكبير الذي تتجسد فيه الحياة والزمان. ولكنهم الناس الذين تصادف وأن لعبو دوراً ما في حياة الراوي، واعترضوا خط رؤيته وتصالبوا مع «زمانه» هو نفسه. إن الحياة هناك، في دواخلهم، غير متعرّف عليها، متّخذة شكلاً لن تستطيع أن تتخذه مرة أخرى على الإطلاق. في حفلة استقبال آل غيرمانت يكشف الراوي بعداً كونياً للزمان كان من قبل ينقص رؤيته للآخرين ولنفسه، وعلى غرار ذلك يكتشف البعد الخفي لعالمه الداخلي الخاص به. وإن هذا الاكتشاف ليهب عمل بروست عمقاً جوهرياً في الصورة يقوم إلى حد ما بتلطيف التشويه العنيف الذي يفرضه هوس بروست بالجنسية المثلية على هذا العمل. أما

شارلو وهو على عتبة الموت فرجل شائخ بين شيوخ آخرين وليس هو فقط إنساناً موسوماً بالشذوذ. وعليه هو أيضاً أن يخضع، مثل خضوعهم. لأفعال الزمان ولسوف يكون هو أيضاً «ضائعاً» في الموت.

وفي واقع الأمر، وهذه هي السخرية الأخيرة، سيجري تمثيل الكوميديا البشرية كما يراها بروست وفقاً للآليات الكوميدية ذاتها على الدوام. أما الفرد الذي من أجله ينزل الستار مع الموت، فهو الذي يختفي إلى الأبد ولا يكون هنالك بديل عنه على الإطلاق. ومع ذلك فما يدعو إلى الشعور بالتناقض أن نرى نحن هذا الفرد لا يتوقف أبداً عن تمثيل حياته، حتى النهاية كما لو كانت أفعاله خالدة وكما لو كانت كوميدياه فريدة من نوعها. وهو لا يعرف أبداً ما يدعوه بروست «بالحياة الحقيقية» وإن الفرد أيضاً هو الذي يضع طابع الزمان على كل شيء. إنّ المشي في غابة بولونيا من غير أوديت لا يذكر لنا شيئاً حول حقيقة الزمان. فالزمان لا يتموضع إلَّا في قصة الإنسان ولا يتم الحفاظ عليه إلَّا في أعماله الخلاقة. إن الإنسان هو الضروري في العالم البروستي لذلك التنامي البطيء في عمل الزمان على الوجوه المتلاحقة لكل شخصية تكون هي مثل وجه الساعة التي تتحرك فوقها عقاربها، تشير فقط إلى مروره. بالنسبة للراوي تكون حركة عقارب الساعة ولمدة طويلة شيئاً غير محسوس به، ولأنّ الزمان يعمل في داخله دون انقطاع، وعلى نحو هادئ ناعم فهو لا يقدر على أن يدرك أنّ الزمان إنما يعمل عمله فيه هو. ولكن مع كل ظهور جديد للناس الذي يعرفهم يكون التغيير الجسماني الذي تعرضوا له في الفترة المنقضية شاهداً على فعل الزمان فيهم، وعلى قفزة جديدة في سفرتهم نحو الموت. وكما يراقب الراوي الأفراد الذين يروي قصتهم، فهو يكتشف الدور الذي يلعبه

الزمان بوصفه خالقاً ومدمراً لحياة الإنسان. لو لم يكتشف الراوي طبيعة الزمان، لكان قد فهم جزئياً فقط التجليات الجوهرية التي يأتي بها التذكر اللا إرادي. إن الكوميديا البشرية في وجهاتها الكلية لتهيّئ له سبباً للبرهان على كل التجاريب التي عاناها قبل أن يستطيع أن يستوعب هذا المعنى ويدركه. وهو لا يفهمه إلّا بعد أن يكون قد عرف ذلك الهوس مع كائن بشري آخر، وهذا الهوس هو الذي يدعى بالحب، وبعد أن يقيس حتى الأبعاد القصوى، الطبيعة الملتبسة بالحب. هذا وإن الكوميديا البشرية المنطوية في تجربة الحب تصبح عنده دراما، ولكنها دراما يحيلها الزمان إلى أبعاد حكاية تروى.



الفصل السادس

الحب الملتبس

إنّ الحب موضوعٌ مهم في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» وذلك لسببين معاً، فهو مهم لما أفرد له المؤلف من مكان في الحديث على حالات الحب المتوالية التي عاناها كلّ من سوان والراوي وسان لو وشارلو، وهو مهم أيضاً بسبب الدور الذي يلعبه في تأملات شخوص بروست وسلوكهم. إن انشغال الراوي المستديم برغبته في الحب، وأمله فيه لهو أشدّ العناصر أثراً في كل أحلامه، وهو طفل ثم مراهق ثمَّ حين يصير فتياً. ونراه يُمعن النظر في صورة كلّ امرأة على وجه التقريب كان يعرفها، شريطة أن تكون في الوقت عينه قريبة منه وبعيدة عنه، مرئية وفي الوقت نفسه مجهولة. جيلبيرت، ومذموزيل دي ستيرماريا، وزمرة الصبايا الشابات في بالبيك، ومدام دي غيرمانت، وفتاةٌ فلاحة لمحها على الطريق وهو يرغب فيهن كلهن. وإنّ هذا التوق للحب يكون أوّل الأمر سديماً، يتوارد في عقله مع الروايات والشعر الذي يقرؤه، كما أنه حب مشرّب بسمة غامضه سرية خالدة. وهو دائماً يربط كلمة «الحب» بفكرة «الغبطة المبهمة اللا بشرية في سموّها» ويظل الحب لمدة طويلة حلماً عنده، حتى عندما كان يركّز اهتمامه على جيلبيرت التي كانت كياناً حقيقياً. ومع ذلك فإنّ وجود الراوي يتّخذ

وجهته وفقاً لخياله الفنتازي بشأن الحب، وإذا أردنا الحكم على بعض أفعاله من غير أن نذكر تأثير الحب فيها، فإننا نجدها غير مفهومة مطلقاً. وذلك مثل تسكعاته في الشانزليزيه، وحلوله في الشوارع المجاورة لبيت سوان والشوارع المحيطة ببيت آل غيرمانت في المدينة، ومشياته بمحاذاة المتنزهات في بالبيك، كل هذه تبدو في مثل غرابة سلوك شارلو إذا نظرنا إليها في معزلٍ عن الهاجس المفعم باحتمالات الحب الذي يحرّك هذه التصرفات. بمعنى واحد من المعاني يمكن أن يُقال إنّ أعظم قوة دافعة مستمرة الحركة في حياة الراوي التي تكاد أن تكون هينة، إنّما هي رغبته في تحقيق حلم السعادة الذي تعد به كلمة «الحب» ولمدة طويلة يكون «باحثاً عن شيء ما يعتقد أنّ الحب يمكن له أن يهبه إياه».

في القسم الأول من الرواية «حب لسوان» يمكن أن ينظر إلى التنامي المتناغم (الهارموني) لهذا الموضوع، على الرغم من أنّه يواجه فصلاً خاصاً بكومبراي في ميزان التقييم، على أنّه قصة مستقلة، ومثل هذا الفصل أي حبّ سوان مثل قصة تريستان وايزولده أو الأميرة دي كليف أو أودلف، في أنّ في الإمكان قراءته كدراسة أو كحكاية تنمو في حركة واحدة، ذات أسلوب على وحدة، نقية وصافية. وإنّ هذا الفصل في الرواية خليق بأن يأخذ مكانه بمحاذاة قصص الحب العظمى الفرنسية التي تعود في ماضيها إلى العصور الوسطى، وفي هذا المضمار يمكنها أن تقدم، من خلال سوان، نظرة سيكولوجية جديدة بشأن الحب: إنّ القصة، وهي تامّة بحدّ ذاتها، تصف التنويعات والتغييرات التي تعرض لهذا النوع الخاص من الحب بوصفه ظاهرةً منفصلة. ولكنه كان سيكون على أية حال أمراً مناقضاً للروح التي ولدت فيها رواية «بحثاً عن زمان مفقود» أن يُقدم بروست على إدخال

حكاية في روايته قابلة للانفصال عن تركيبها الكلي. إنّ الفصل الموسوم بـ «حب سوان» قد وُضع بين نهاية كومبراي وبداية الجزء المدعو «تحت ظلال الفتيات المبرعمات». وسوان يلعب دوراً مهماً في الأقسام الثلاثة كلها، وإن مكانته العالية في عيني الطفل، تظلل دخوله في خشبة المسرح، في حين تكون قصته في الوقت نفسه واهبة لحكاية الراوي بعداً في الزمان يفتح عمقاً داخلياً على ماضٍ يصل بعيداً إلى وراء أسبق من ماضي الراوي نفسه. وفضلاً عن ذلك فن حكاية حب سوان يخدم كخلفية لأحلام الراوي بشأن الحب كما تخدم تجربته الأولى في الحب مع جيلبيرت، وتزيدهما كليهما ثراءً. إنّ الراوي يحلم بحبّ عاطفي مثالي يكاد يكون مطواعاً هادئاً، وهو حبٌّ يختلف اختلافاً ملحوظاً عن العواطف التي عاناها سوان وهذا التفارق يشكل واحداً من العناصر الجوهرية في التوزيع الأوركسترالي الذي قام به بروست لموضوع الحب، وهو أمر تجده في كل ما قدمه من وصف لمختلف صنوف العلاقات.

وإن أفكار الراوي المسبقة بشأن الحب وهي تتركز على مجموعة من الصور، لا يتيسر لها أن تثبت مطلقاً أمام الواقع، ففي مصاحبته لجيلبيرت لا تتحقق هذا الصور أبداً ولكنه يجد نفسه غريقاً في عواطف تصبح جيلبيرت من خلالها تشخيصه للحب. أما العالم الذي يقع فيه حب سوان فهو بين هذين الأمرين، وتحقيق ذلك الحب، هو تحقيق مؤسٍ وتافه، ينبئ بالالتباس والإبهام اللذين تحملهما كلمة «الحب» وينبئ أيضاً بالإخفاق المحتوم للبحث عن السعادة من خلال الحب. إنّ هذا البحث لهو في الأساس طلب شيء آخر لا يقدر سوان مطلقاً أن يتعرف عليه. واللغز الذي تطرحه عليه الجملة الموسيقية في قطعة فانتاي في علاقتها مع حبه

لأوديت يظلّ دون حل، غير أن العلاقة بين الحب والسعادة والعذاب والفن يتم تثبيتها. ونحن نكون في قلب العلاقات التي تهب معنى ليس فقط لتجربة الراوي، بل لتبيان رواية «بحثاً عن زمان مفقود» نفسها. وإنه خلال تجارب الشخوص الأخرى غير الطفل، صار في مقدور بروست فقط أن يقدم موضوع الحب بما فيه من ظلال ومعان خفية في مطلع روايته. إن الطفل يجرب الحب في شكل صور: فهناك صورة السيدة ذات الرداء الوردي، وهناك مونجوفان التي هي على اختلاف بين محزن عن الحلم الذي أوحته إليه قراءته، وليس سوى تجربة سوان ما يهب عمقاً لهذه الصور. وكل المحاولات الأخرى في الحب سواءً منها ما كان حكاية في السياق، أم قصة يجري إنماؤها بعناية ليست أكثر من تنويعات على موضوع حب سوان.

كل واحدة من هذه القصص «العاطفية» يشبه قصة سوان في أنها مسوّرة ومحاطة بالزمان. وكل منها تبدأ وتنمو ثمَّ تنتهي. وخلال فترة معينة من الوقت تستغرق حكاية الحب وجود الأشخاص بكليته، بل إنها لتؤدي حتى إلى إحالتهم إلى كائنات جديدة، ولكنهم فيما بعد ذلك يستعيدون الإيقاع الاعتيادي لوجود لا يكاد يكون موسوماً بالتجربة الحية إلَّا في دلائل خارجية هامشية، وعادات جرت حيازتها عندما كان الحب متحكماً فيهم. فليس تدني حياة سوان الاجتماعية بعد زواجه من أوديت، أو التأنق المحسوب لدي سان لو مثلاً سوى علامات تركها الحب بعد أن انقضى ومضى. كل قصة حب تخلّف في اليقظة منها قليلاً من الصور، وبعض الحقائق المادية والمعرفة بأن ذلك الحب كان يوماً ما حقيقياً. وتجربة الحب الفعلية تُمحى شيئاً فشيئاً حتى تصير أمراً منسياً كل النسيان أو تكاد.

وكلّ حكايات الحب البروستية هذه تتابع إحداها الأخرى على نحو متقارب، وكلها تضيع في النهاية عبر مجرى الزمان. فعندما نشهد سوان لأول مرة. سوان الأنيق المثقف الكيّس العارف بأمور الحياة في الدنيا، والذي يبقى على شخصيته في منجاة مترفّعة عن أية عاطفة عميقة. فقد صار الحب شيئاً بعيداً قد خلفه وراءه بحيث افتقد أي مغزى عنده منذ أمد طويل، وإذا كان له أن يفكر في حبه على أي نحو فإنه يفعل ذلك على شيء من الشعور بالاندهاش من أنه «أضاع» في مضمار هذه العاطفة عديداً من سنوات حياته. والقضية الغرامية منها تبدو شديدة الإيلام ومستغرقة للكيان بالنسبة لمن يعانونها في نطاقها الموقوت، فإنها لا تكون أبداً في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» أكثر من حكاية بين الحكايات، وهي تحظى بمغزاها من كونها كذلك على وجه الدقة. وليس هذا مطلقاً ما يحدث في القصة الغرامية الكلاسيكية، على الرغم من أن بروست يستخدم عامداً مفاهيم ذلك النوع من القصص وألفاظها عندما يصف عواطف شخوصه. كما يلمّحون إلى «الحكاية الغرامية» التي يحيونها. وكلهم، مع استثناء محتملٍ هو سوان، يريدون واعين أو غير واعين، أن يلعبوا دورهم في رواية غرامية عظيمة. وهذا بالفعل ما يفعلونه ولكن ليس كما يتخيلون، أي ليس وفقاً لمبادئ الحكاية الكلاسيكية حيث يكون الحب بما هو بما هو حب، سعيداً أو شقياً، منطوياً على مغزى ذاتيٍّ فيه، بالنسبة للفرد الذي يشعر به.

بين هذه القصص يجري وصف غرام شارلو وسان لو، على نحو موضوعي. أما غرام سوان فهو يقدم كما قد عاشه هو بالفعل، غير أن الراوي يستجلبه من الماضي كما يستجلب قصة حبه هو نفسه من ماضٍ أكثر بعداً أو أقل، وذلك ابتغاء تقييمها وتحليلها. ولكن الراوي لا يزيد بالنسبة

لقضيته وغرامياته على أن تكون معالجته لها على درجة أعظم من الذاتية. إن حكاية حب سان لو لراشيل وحب شارلو لموريل، إنما هما قصتان في داخل نطاق الرواية بمجموعها، وهما تظهران وتختفيان وفقاً لمكان سان لو وشارلو في مجال رؤية الراوي. ومن جهة أخرى يكون لحبّ كل من سوان والراوي مكانهما المخصص بصورة واضحة في الرواية. سوان وأوديت، جيلبيرت والراوي. وألبيرتن والراوي، نراهم جميعاً لأول وهلة مختلطين بشخوص أخرى على الرغم من أنهم مخططون، بعناية أكبر، تخطيطاً يحدد معالمهم، ثمَّ بعد ذلك وبصورة تكاد تكون على شيء من البطء، يجري إفراد كل زوجين منهما إفراداً واضحاً عن الجماعة، فيتخذان مكانهما في واجهة الصورة بينما تنحسر الشخصيات الأخرى. ويلعب الزوجان مشهدهما الغرامي يعينهما في ذلك قليل من الشخوص الثانوية. ثمَّ تبدأ بعد ذلك الحركة الارتدادية. حيث يستعيد كل من الزوجين استقلاله، ولكنهما لا يستعيدان ذلك الاستقلال في وقت واحد. ذلك لأن صورة المرأة هي التي تختفي أول الأمر مخلفة وراءها الرجل الذي يحبها وحده في الأبعاد الخلفية من مسرح القصة. ثمَّ نراه هو نفسه «يعود» إلى محيطه الاجتماعي مثلما عاد سوان إلى سانت أوفيرت، ومثلما عاد الراوي إلى صالون مدام سوان.

الجزء المسمى «حب سوان» وبداية الجزء المسمى «الفتيات النضرات» والجزء المسمى «السجينة» والجزء المدعو «ألبيرتين التي اختفت» تقوم كلها بأن تخلق، داخل نطاق قلب العالم البروستي المتشابك المزدحم الذي يجري فيه لعب الكوميديا البشرية بكاملها، عوالم أصغر وأكثر إستقراراً... تحاول، من غير أن تفلح، الوصول إلى استقلال ذاتيّ بواسطة إزاحة كل

شيء ليس له صلة مباشرة بها. ولكن هذه العوالم الأصغر محكوم عليها بالإخفاق أخيراً لأنها مشيدة على أشد الأرضيات اهتزازاً وتحولاً، وهي أرضية الشخصية البروستية. أن يحب أحدٌ أوديت أو جيلبيرت أو ألبيرتن، إنما هو توكيد للاعتقاد بالوجود المادي (الفيزيائي) للفردية البشرية التي تتطابق مع جسدٍ بشري معين. وحتى الأجساد البشرية، التي تبدو أنها ضمانة على وجود الفرديات البشرية، يصوّرها بروست على أنها مخيفة في تواجدها في أكثر من حيّز واحد في الزمان والمكان، وأن تحولاتها لا تكشف إلّا جزئياً تلك التغييرات التي تجري على الأفراد الذي يمتلكون تلك الأجساد والذين هم قادرون على معاناتها.

إنّ المناخ الحبّي المخصوص في رواية «بحثاً عن زمان مفقود»، لا يمكن أن يفهم إلّا في علاقته مع الجوّ الاجتماعي البروستي. وإنّ هذا الجو يحدّد على نحو جبريّ المسلك الغرامي الذي تسلكه الشخوص البروستية، ولكنه لا ينطوي على القيمة العامة ذاتها مثلما ينطوي على تحليل بروست لردود أفعالهم الاجتماعية. على الرغم من أن الحيوات التي لا تعاش إلّا على المستوى الدنيوي العالمي من المطاعم الفارهة والحفلات الزاهية المزدانة بخدمٍ لا يُحصون، قد تبدو لنا حيوات في قمة الاصطناع إلّا أن آليات تحريك هذه الحيوات التي يصفها بروست تحمل مغزى عاماً، لأنها تتسامى وتعلو فوق المناخ المحدود الذي يرسمهم بروست في نطاقه. وعلى سبيل المثال «الزمرة الصغيرة» المتشكلة حول شخصية مسيطرة هي اليوم أمر مألوف، حتى إن كان هدفها شيئاً آخر ليس هو غزو حيّ فابورغ سان جيرمان، الذي لم يعد اليوم جائزة سنيّة كما كان حينذاك. إننا نرى مثل هذه الزمرة في هذه الأيام، ولها مثل ما لدى تلك

من كلمات السر وعادات ولغة وترابط يبقيه متماسكاً خليط من الزهو والابتزاز، نستطيع أن نرى مثل تلك الزمرة وهي تتقدم على نحو محسوب متجهة إلى غاية محددة، متحركة كما تحركت مدام فردوران بواسطة صَهر الأفراد فيها أو إطراحهم عنها بصورة متلاحقة. لم يتوقع بروست الحرب العالمية الأولى ولهذا السبب لم يستطع أن يدرجها بوصفها عاملاً من العوامل في الرواية كما كانت عليه سنة 1913، ولكنه حينما ضمن موضوع الحرب بعد ذلك فإن المجتمع الذي رسمه حينذاك استطاع بيسر أن يأخذ الحرب في نطاق مسيرته دون تردد. لقد كان بروست قديراً في أن يضع لمسات تظهر لنا كيف استطاع المجتمع أن يلائم الحرب بكل ارتياح مع أغراضه. حينما تستخدم مدام فردوران في فترة من فترات التقنين الشديد الدكتور الشهير كوتار للتوسط مع الإدارة المدنية من أجل أن تحصل هي للفطور على خبز الكرواسان الذي من دونه لا تستطيع أن تحيا، فإنها تظلّ حاملة سمات آل فردوران بهذا التصرف، وفي الوقت نفسه تتلاءم بيسر مع مجتمع يجيئ بعد حين لم يكن بروست قادراً على استشرافه من قبل، وتتلاءم حتى مع معسكرات الاعتقال التي فيه. وعندما تلتحف بارتياح في فراشها نراها تتمتع في الوقت نفسه وعلى نفس المستوى من عدم النباهة، بخبز الكرواسان اللازم وبأخبار إغراق الباخرة لوزيتانيا، ونراها لذلك تقوم رمزاً للأنانية المطلقة لمواقف اجتماعية معينة، مثلها مثل الدوقة دي غيرمانت التي يكون عندها موضوع الحذاء الملائم للأمسية أسبق في سلم الأولويات على قضية حياة أو موت. ولقد جاءت الحرب العالمية الثانية للطبقات العليا من المجتمع بنفس التغيير الذي وصفه بروست في أعقاب قضية داريفوس، ثمَّ بعد ذلك وصفه على نحو أشد إرعاباً لدى مقدمة

الحرب العظمى الأولى: إن الظاهرة الأخيرة لم تكن بكل بساطة سوى أنها أكثر فجائية وعنفاً ولكنها في جوهرها تحمل الصفات نفسها. ولكن هذا ليس صحيحاً بهذا القدر حينما يصف بروست الحب.

إن عالم بروست الآمن المطمئن المشبع بالدّعة والرخاء لا يهتم بالحب، إلّا بوصفه وسيلة إشباع فوري للّذة حسيّة ليس فيها مغزى عاطفي عميق. إن الايروسية تزجية دنيوية للوقت مثلها مثل المتع الأخرى، وربما كانت أكثر من غيرها استغراقاً للشخص لأن فيها كما في متعة الصيد، طريدة متحركة. خلال العلاقات التي لا تحصى والتي سبقت حبه لأوديت، والتي جاءت بعده لم يكن سوان يسعى لأيّ تقارب حقيقي مع امرأة، ولا كان يريد فرحاً يهزّ القلب ولا انتشاء. كما أنه لم يقدم أيّ شعور من مشاعر الحنان المشرب بالصداقة أو الاحترام أو الزمالة الثقافية، ولا وجداً مشتعلاً عارماً. كل شخصيات بروست ليست بصورة عامة سوى متسكعين في ميدان الحب، جاهزين لمتابعة أي اسم أو ظل، وإن النموذج الذي يمثلهم هو المسيو دي شارلو، الذي يقدم العالم في نظره صفاً مثيراً من الخدم والنادلين وجُباة الباصات والجنود، وكلهم على نحو غير انتقائي مواضيع للملاحقة ومصادر للّذة محتملة. أما الشكل الذي تتخذه لذية سوان فهي من طراز خاص به: إذ إن لذته خالية من الجنسية، جشعة وسطحية في جوهرها، وهي على الدوام يقظة حساسة، ثمَّ إنها تسعى لإشباع نفسها من غير القيام بمحاولة السيطرة على ذاتها. ومما له دلالته الخاصة نفاد صبر سوان وهو واقع في الحب. إن الشخوص البروستية متعجّلة غاية العجلة للاستمتاع، أسرع ما تستطيع بأيّة ملذة تبصرها في الأفق، وإذ يكونون على شيء من العناد الغريب، نراهم يحتملون أية عقبات تنشأ في طريق الإشباع

الفوري لرغباتهم. ثمَّ بوجه عام لا تبدي طرائدهم من طبّاخات وخادمات وربات بيوت وما يقابلهن من جنس الذكورة، أكثر من مقاومة شكلية ضعيفة تجاه تلك المطالبات الملاحقة الملحاحة.

ومع كل ذلك فإنّ الحب البروستي، ليس دون جواناً ولا هو بالماركيز دي ساد. كما أنه ليس مجرد ذواقة للأيروسية، للمتعة المعطاة والمأخوذة بوصفها كذلك. إنه ليبدو كالسائر في نومه، هائماً في تهاويل صور الحبّ وحافظة نقوده في يده، أشباحٌ تسوغ لأنفسها أن تمتلك لفترات قصار ابتغاء الخطوة بما تستطيع التزود به من النقود المستديمة التدفق. وإن المناخ الذي تحدث فيه هذه المغامرات ليذكرنا بمسلاة فكاهية مبتذلة جافة. والمحب البروستي يلاحق حلمه في الحب بين أناس يكونون بوجه عام أدنى في المرتبة، عسيرين في المماحكة على ثمن منح المتعة، كأنهم متعاملون حقيقيون في السوق السوداء، وهم، مثل راشيل وموريل، بارعون براعة فائقة في فن زيادة الأسعار، وإن هذا المحب البروستي لا يشدّ الناس إليه إلّا بواسطة أمواله، ولا يستشعر أبداً أن في الإمكان أن يربطهم إليه بوسائل أخرى. ومن دون كرامة مترفّعة ولا سحر شخصي، نراه لا يستند إلّا على شعور العرفان بالجميل مشاباً بالجشع من أجل الإمساك بالشخص الذي انجذب إليه. والعمليات التي تجري وراء مسرح هذه المسلاة المهرجة إنما هي عمليات خفية سرية مشحونة بالنظرات ذات المعنى، واللقاءات العابرة، والإشارات وكلمات السر والصفقات والاجتماعات المختلسة والعطايا التي تلعب دون استثناء دوراً في لعبة الابتزاز الاغتصابية هذه. وينسلّ رجال من علية المجتمع ونسائها نحو بيوت البغاء للالتقاء دون تمييز مع المرتادين الأدنى منهم الذين يكونون على شيء من الطبيعة الجرمية.

وكأن هنالك رقصة بالية فعلية موضوعها اللذة الحسية السرية في رواية «بحثاً عن زمان مفقود»، وتميل اللذة إلى أن تكون مسروقة مختلسة حتى في العلاقة الحميمية بين الزوجين. فالراوي لا يستشعر هذه اللذة إلّا عندما تكون ألبيرتين نائمة، وهو يصف هذه المتعة وصفاً يبلغ الغاية في الدقة، إنه يتمتع بهذا الشعور وحده ومن غير أن تعرف رفيقته... ولدى اللقاء الأول بالذات الذي يجري للراوي مع جيلبيرت، حينما يراها على مبعدة من وراء قضبان البوابة في تانسونفيل تكون هنالك إيماءة إشارة، محاولة للتواصل، تلك الحركة التي تسبق كل كلام. ويكتشف الراوي بعد أمد طويل أن هذه الإيماءة كانت دعوة للمتعة وأن جيلبيرت كانت في ذلك الزمان وحالما تكون وحدها، «تركض» للحصول على التسلية في كهوف روسانفيل مع «كل أنواع الفتيات والفتيان الذين يغتنمون فرصة وجود العتمة». وكان من بينهم الفلاح الشاب تيودور الذي سيكون مستقبلاً تحت حماية ليغراندان وقد برز في ذلك المضمار في تلك الأيام البعيدة، وحينما يروي الراوي كل هذا فإنه يدلي بتعليق غريب على رجل ناضج صار منفصلاً ومتجرداً عن تلك الحكاية... «أحسست باندلاع الرغبة والأسف غير الإراديين وأنا أفكر بالمسالك التحت أرضية في روسانفيل. ومع ذلك فقد كنت سعيداً أن أكون قادراً على القول لنفسي أن تلك السعادة التي كانت كل طاقاتي حينذاك تنطلق نحوها، تلك السعادة التي لا يستطيع شيء أن يعيدها لي مرة أخرى، كانت في مكان آخر غير أفكاري، وأنها كانت في الحقيقة قريبة مني في روسانفيل تلك التي كانت كثيراً أتكلم عليها». وما أبعد البون بين هذا و«جنة الراوي الخضراء، جنة حب الطفولة». وإن كلمة «السعادة» ذات مغزى واضح حينما تطبّق على اللقاءات التي تجري في كهوف روسانفيل.

إنّ كل الشخوص البروستية حينما «تترك وحدها» مثل جيلبيرت، «تنطلق» نحو هذا النوع من الانحطاط المجاني السطحي الذي يشكل «سعادتهم». فهذه أليبرتين تستغل فرصة غياب الراوي مهما يكن قصيراً. وهذا جوبيان الذي لا يستطيع أن «يترك البارون وحده» حتى إذا كان البارون دي شارلو نصف أعمى ومشلولاً: أما سان لو وليغراندان وأندريه، إذا لم نذكر معهم موريل أو أمثال ليا، يتصرفون بالأسلوب نفسه. إن مؤسسة جوبيان ليست أكثر من صورة منسوخة عن كهوف روسانفيل.

يبدأ بروست على نحو ملموس في الجزء المدعو ب«سدوم وعمورة» بأن يدخل في قصته عدداً من الحكايات الفردية التي تتناول العلاقات الجنسية المثلية بين الذكور والإناث، وإن هذه الحكايات على شيء من الإزعاج وقلة الذوق وهي ذات قيمة أدبية محدودة، ونادراً ما استطاع المؤلف أن يمنح هذه القصص المغزى العام الذي تحمله مغامرات البارون دي شارلو، أو المشهد الذي لحظه الراوي في مونجوفان بين ابنة الموسيقي فانتاي وصديقتها. إنّ الحكاية المتعلقة بنسيم برنار، أو بشأن «الطماطم» والحكايات الأخرى من الطراز نفسه أو مما هو أشد امتناعاً على التصديق... كلها أقاصيص أدرجت على نحو أخرق في سياق الرواية. إن العلاقات اللا شرعية والصلات الجنسية المثلية تفذُ إلى مقدمة الصورة بحيث إن العالم البروستي لا يرسم فيها نظاماً اجتماعياً عاماً ولكنه يصور نوعاً مخصوصاً من البشرية. ويستشعر القارئ على نحو واضح، إلى حد يبعث فيه الانزعاج، هوس بروست الطاغي الشاذ وهو هوس عقلي وعنيف في الوقت نفسه. يقود هذا الهوس في نهاية الأمر إلى ضمور نشاط شخوص المؤلف إلى نطاق «القيام به» على حد تعبير الراوي، في كل

مكان، في محلات الاستحمام الراعبة، في المباغي، على الشواطئ وفي الفنادق. وبهذه الطريقة ينتهي شبح ألبيرتين المسكينة بعد موتها، وبهذا الأسلوب ذاته يظهر سان لو، الساحر كما يبدو الشيخ النفاج ليغراندان لدى نهاية الرواية. وغالبية أهم الشخصيات البروستية تدير إلينا في النهاية هذا المُحيّا المغلق الملتبس الذي كانت ألبيرتين تلاقي به تمحيص الراوي المدّقق القلق. إن هذا الأسلوب من السلوك، إذا كان صحيحاً دون شك في حالات محدودة، ليفقد مصداقيته في تعميم بروست الذي لا موجب له.

لعله يبدو أنه في غرفة العلاج المرضي وحدها يمكن أن يعرض مثل هذا الهوس المنحرف على كائنات بشرية ناشطة. واذا كانت الطبقة الاجتماعية والفترة التي كان بروست يحيا فيها يفسران بعض التفسير شكل الحب الذي جرى في هذه الرواية، فإنّ حياته كرجل مريض منعزل موصدة عليه نوافذ غرفته، لتفسر ذلك على نحو أكثر جلاء. إن منطقة كاملة من النشاط الانساني ظلت سراً مغلقاً عنده، ولم يخضعها لغير التخمين المجرد. والقارئ يستشعر في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» جواً من أجواء المشاتل الزجاجية يتكاثر فيها القيل والقال بصورة تبعث على الاستغراب. وهنا أيضاً يبدو أن بروست يعيش على حسابه التجارب التي ينسبها إلى الراوي. أن الراوي يتخيل غرامه بجيلبيرت وبمدام دي غيرمانت، فيخلق صوراً جلية، مشبعة بالبساطة وهي تكاد تكون صوراً ساكنة، وتنمو هذه الصور من قراءته وتتلاءم مع فكرته بشأن الحب. وبروست المعتزل في غرفته الخاصة يبدو أنه يسبغ بالأسلوب ذاته، على عالمه المتخيل فكرة بشأن الحب تصدر عن تجربة ليوني، منفردة وشكاكة في غرفة مرضها، تحيا الدراما التي يحيك لها خيوطها

توحُدها وهي تَجرّ إلى هذه الدراما فرانسواز وبولالي. وصادف أن تكون تجربة بروست هي تجربة الجنسية المثلية مزدوجة مع نوع خاص جداً من الشهوية. إن أحاسيسه لتبدو أنّها كانت، على الأقل في فترات معينة، قد وصلت حداً من الغلو في التضخم وصارت شديدة المقاومة للنسيان، أحاسيسه الإيروسية منها والأحاسيس الأخرى.

وإنّ المرء ليستشعر أيضاً في مقاطع معينة من رواية «بحثاً عن زمان مفقود» أن بروست كان يلتذّ لذة عظمى في الإثارة الدماغية الناجمة عن معالجة موضوع الجنسية المثلية، خصوصاً إذا استطاع أن يفعل ذلك بصورة غير مباشرة، كما في مقدمة «سدوم وعمورة» أو من خلال شارلو. إن الراوي مسحور انسحاراً شديداً بمظهر نادلي المقاهي وصبية الباصات بحيث إنه من أجل أن يصفهم، وهذا يفعله بروست أحياناً أيضاً بواسطة أشخاص وحوداث لا شأن لهم بالسياق، نراه يستخدم أبيات راسين على لسان الجوقة وتلك تسوغ له أن يلهج على نحو بريء «بجمالهم الغضّ» ولديه أيضاً ولوع متفرد في أن يقارن بين سائقه تيودور وصبية الباصات أنفسهم، وبين الملائكة في الكاتدرائيات القوطية. وإن لهجته مشبعة أكثر مما يجب بالعاطفة والشاعرية الغنائية بحيث لا يستطيع المرء أن ينسبها إلى تنميق الكلام فحسب. ولا تنطبق هذه الانشغالات على الراوي الذي ليس جنسيا مثلياً، ولكنها تكشف عن بروست من ورائه، وإنها تذكر شارلو أن شعوراً بالذنب، بل حتى تدنيس المقدسات، يصاحب التمتع «بملذات الحب» هذه.

إنّ العلاقات الغرامية في أعمال بروست، مهما يكن شكلها، ملوثة بذلك النوع من الفضيحة الذي نجم في كومبراي من علاقة العم أدولف

مع «السيدة ذات الرداء الوردي». إنّها مصحوبة على الدوام بالهمهمات التي تطلقها الآنسة فانتوي وصديقتها، وهي غالباً ما تكون منطوية على فكرة تدنيس الحرمات. والراوي نفسه قد قام بتقديم قطعٍ من الأثاث الذي ورثه عن عمته ليوني إلى صاحبة بيتٍ سيء الصيت كانت «راشيل» تختلف إليه وكان هو يأتي إليه للتمتع «بعيّنات من السعادة». ونراه بعد ذلك يقرّ بإحساسه بالذنب «حالما رأيتها في البيت حيث تستخدمها تلك النسوة، فإنّ كل الفضائل التي كانت تتنفس يوماً ما في غرفة عمتي في كومبراي قد بدت لي أنها تتعذب بالملامسة القاسية التي أخضعتها لها من غير أيما حماية» إنّ هذا الشعور المزدوج الذي تختلط فيه أحاسيس اللذة والجرم، لصيق بالتأكيد بالجنسية المثلية التي لدى بروست، وكذلك بفكرته حول «السعادة» في الحب، وذلك كما يقوم الراوي مخلصاً ولا واعياً بتحديدها في علاقته مع جيلبيرت. لربما يبدو أن بروست يعتقد بأن منح الإنسان نفسه اللذة الجنسية هو كسرٌ لطوق ما هو محرمٌ (تابو)، وفي الجنسية المثلية ليس إلا كسراً لمحرم مختلف، ولكنه أشد قوة ولذة، في كلتا الحالتين يزيدها الذنب البدئي لذة.

إن شعور الذنب المصاحب للحب هو من الشدة لدى بروست بحيث إنه يقوم أيضاً وعلى نحو غير واع بتحديد جبريّ لمسلك شخوصه عندما يقعون في الحب. فما يكاد سوان وسان لو والراوي يحصلون على منحٍ من أوديت وراشيل وألبيرتين حتى يتصرفوا كما لو كان من الواجب أن يرأبوا الصدع بأن يغدقوا عليهنّ صنوفاً من الاهتمام والرعاية، ولقاء خطايا ارتكبوها ضد الفتيات الشابات. ويبدو أنهم يفكرون بأن هاته النسوة قد منحنهم امتيازاً هائلاً وأنهن يمنحهن إياه... أي أوديت وراشيل

وألبيرتين، قد قمن بالحظّ من قدرهن شيئاً ما، وقد يلحظن في أية برهة هذا الموقف الذي يخفيه عنهن سوان وسان لو والراوي، فيخفونه إخفاءً ملتاعاً بأن يغدقوا هم عليهن أنواعاً من اللطف. وهؤلاء الشبان يتوسلون ويبكون ويهبون الهدايا ويعبرون عن مشاعر العرفان العميق بالجميل. ومع ذلك فما عدد المرات التي يتكرر فيها تعبير «الفعل الخطأ» في كلامهم مشيرين إلى علاقات، هي بالضبط نفس العلاقات التي تكون لديهم مع شركائهم. وإن هذا ليفسر هالة الريبة التي تحيط بالحب في العالم البروستي. ولم يحدث قط في أية لحظة وبصورة موقوتة على الأقل، أن دخل احتمال الإخلاص المشترك والمرغوب فيه إلى مجال العلاقة. إن الإخلاص في الحقيقة مستحيل لأن فعل الحب الذي ينغمر فيه المحبون البروستيون يجعلهم يدخلون عالماً مريباً ولا شرعياً من عوالم اللذة، وهو عالم يستهين بفضائل كومبراي. وهو يصدق على نحو أشد في كل أمر له علاقة بالجنسية المثلية.

لقد قيل الكثير جداً بشأن التحويل الذي يجري على تجربة الجنسية المثلية الذي يقوم به بروست عبر الفتيات اللواتي يصفهن. لقد كان ذلك التحويل ضرورياً دون ريب لو كان عليه أن يقدم صورةً أكثر عمومية في التطبيق، من مقدور الجنسية المثلية أن تمنحها. ولكن يبدو أن به وظيفة أخرى. فعندما يستجوب الراوي قلقاً ألبيرتين متأسياً على «رذيلتها» ومستهجناً «الخطأ» الذي تفعله فإننا نستشعر بأن المشكلة أكثر من تحويل نمط معين من الغيرة، فإن الأمر كما لو كانت شخصية بروست قد شُطرت نصفين. إن الحوار الذي يجري بين ألبيرتين والراوي يمكن أن يكون بيسر حوار بروست نفسه، بروست المذنب في نظر نفسه، المهووس بملذات

معينة والأسير لها في الوقت نفسه. إن ما يواجهنا هو طراز من التجربة الحسيّة يحمّل السمات الثابتة لشخصية هي غاية في الخصوصية.

على هذه الأرضية يحاول الحب في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» أن يشيد عالماً. إنّ على المحب البروستي أن يتعامل مع الكائنات البروستية المتحركة الملتبسة التي لا تستقر في مكان واحد. وإذ هم يكونون متعطشين للّذة فإنهم لا يربطون أنفسهم بأحد. ولذلك فهم لا يبالون بأي شيء ليس من شأنه إشباعٌ فوريّ لرغباتهم، وهم عديمو الشفقة تجاه أولئك الذين يحبونهم، متغيرون كثيرو النزوات. ولكن علينا ألّا ننسى أن المحب البروستي هو من الفصيلة ذاتها تماماً حتى يصل اللحظة التي يحاول فيها أن يهرب من نفسه عبر الحب. وعند ذاك يخضع لتغيير يصبح معه مخلوقاً ضائعاً في التهاويل الإيروسية. ومن حوله تستمر الباليه، مرحة وصاخبة ووحشية ولا غاية لها. والمحبّ وحده الذي يدفع ويظل صفر اليدين. ذلك لأنه إذا كانت أوديت تبيع نفسها بثمن مرتفع، وإن كانت تبيعها بيسر، فإن راشيل تهب نفسها لكل أحد لقاء سعر معتدل... أما ألبيرتين، كما يبدو، فإنها تعطي نفسها لكل الناس لمجرد التمتع بذلك، ولكنهن جميعاً يرفضن أن يهبن أنفسهن لمحبيهنّ الذين يقمن بحياتهم من غير تردد. إن هاته النسوة الشابات لا يحملن أي أثر من آثار ذلك الضمير القلق الذي يمنحه بروست لمحبيه. فالحب في نظرهن نوع من المعلّمين، وهو عائق من عوائق اللذة بحيث ينبغي مداورة مناوراته معهن ومخادعته، وأن مصيره منهن هو أن يخان. يتكون الزوجان البروستيان من «المحبوبة» تلك المخلوقة المحمّلة بالعطايا والتي تكون على الدوام ملاحقة مطاردة من كل الجهات يطاردها ويلاحقها «المحب» الذي هو قاض من قضاة محاكم

التفتيش لا يحمل رحمة. وماذا تريد «المخلوقات الطائرة» هذه من أحدها الآخر في غرامياتهم الملغّزة الغامضة؟ وماذا تعني هذه الغراميات ذاتها؟ الغراميات التي أفرد لها بروست مكاناً على هذا المستوى من البروز والتي يبدو أنه يدخل فيها شخصياته لا لشيء إلّا لجعلهم يتشابكون ويضيعون في متاهة هذّاءة من الارتياب والكذب والمذلة؟ ليس هنالك من حب في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» يمكنه أن يتعرف على نفسه بالسعادة، وهذا ما يريد أيضاً في تضييق مجاله وتحديد نطاق. إن بارومتر الغراميات التي يصفها بروست يتأرجح بين السأم والشك والانطباعة التي تخلّفها هذه الغراميات إنما هي انطباعة الحزن.

حين يرى المرء من الخارج إلى حب سان لو لراشيل، وحب شارلو لموريل، فإنه يجدهما عصيين على الفهم. فليس هنالك من طريقة لتفسير موضوعيّ يتناول القيمة التي حازتها عليها هذه المخلوقات الخالصة في أعين محبيها. فالخيار الذي قام به كل من سان أو شارلو لا يستند إلى أية معايير في الإمكان إيصال محتوياتها للآخرين. إن المعنى الذي تحمله راشيل وتحمله موريل إنما هو مغدق عليهما من جانب سان لو وشارلو. فأن يرى الإنسان شخصاً، وأن يرى شخصاً آخر يحبه إنما هما عمليتان مختلفتان اختلافاً تاماً، كما لحظ الراوي ذلك حينما دعاه شارلو للالتقاء براشيل. غير أن سان لو وشارلو يعتقدان أن القيمة الممنوحة تنبجس مباشرة عن كل من راشيل وموريل، فنراهما يتصرفان كما لو كانت هذه القيمة معترفاً بها من قبل كل الناس. وأن هذا الالتباس الأوّلي ليحيل مسلكهما شيئاً غير مفهوم، يصعب على الإدراك. إنهما يمران عبر تأرجحات في العواطف التي يبدو أن لا شيء يسوّغها مطلقاً، وإذ يتيهان في فصائل

اجتماعية غريبة عنهما تراهما يعيشان في حالة من التوتر والعاطفية التي تبدو غير طبيعية في أعين الآخرين.

تفضح هذه الحالة في المشاهد نصف الكوميدية ونصف البطولية التي تبتدعها أقل الحركات أو الكلمات ذات أدنى إشارة لغرامها، كما يسوغ تلك الحالة ذلك التفكير الملتوي الرهيف بلا طائل ومشاهد الغيرة من قبل سان لو، ويسوغ تلك الحالة أيضاً من قبل شارلو تهديدات الابتزاز، ويتخذ كلّ من الرجلين خطوات هي غاية في اللا معقولية. ويقومان بالحركات الباعثة على أشد العجب ويقدمن أعظم التضحيات لا لشيء إلّا لغرض واحد هو الحصول على تلك اللحظات من السكينة والسلام التي يحتاجان إليها، كما يكون وجود الشخص الذي يحبانه صامتاً لهما السعادة... وللوصول إلى إحراز تلك اللحظات نراهما يتنازلان عن الامتيازات التي يكونان هما أشد الناس حرصاً عليها، ولكن عندما يكون موريل حاضراً حضوراً فعلياً نرى شارلو شنيعاً ملتاثاً في كلامه متصنّعاً، أما سان لو فهو مع راشيل مرتبك شكاك إعتدائيّ على نحو مزعج، ونراهما كليهما قد هُجرا في النهاية بعد صعود وهبوط وابتذال وسخف، بعد مشاحنات وانقطاع صلات ثمَّ مصالحات، فالحب على قدر ما يعني السعادة لا يبدو أنه جلب اليهما أي شيء سوى النفقات والردود المهينة وخيبات الأمل والعذاب. ولقد أضاعا دون ريب كل الوقت الذي وقفا عليه وفضلاً عن كل ذلك فإن هذا الحب يهجم على ما هو أعمق ما يمثل شخصياتهم فإن، راشيل تستهين بالأرستقراطي الكامن في سان لو، أما مدام فردوران فإنها تستخدم حب البارون دي شارلو ابتغاء إذلاله في كبريائه الذي كان يبتدي عسير القهر إذ كان له بمثابة الحصن الحصين. ووفقاً لهذه الطريقة يأكل الحبّ

شخصيتي سان لو والبارون ويجعلهما هدفاً للمهانة وعرضة للطعن، وإنه يلقيهما في مجال مضطرب التوازن تلقاء محيطهما وتلقاء نفسيهما، مفرقاً إياهما في حالة تحط من شأنهما وتزعزع مكانهما.

ما على المرء إلّا أن يتفحص الأفعال التي يقوم بها هذان الرجلان لكي يدرك أن البارون وسان لو مقادان دون وعي منهما، بدافع من الدوافع الخفية خليقٌ بإيضاح مسلكهما الغريب. وهذا الدافع مؤسس على الشك اللا واعي، الذي ينميانه، بأن هنالك في الحقيقة برزخاً عظيماً بين الواقع وبين مفهوم مهمٍ له. وهذا الشك يؤدي بهما إلى أن يشيدا نظامهما الخاص بشأن العلاقات مع الحياة، فقيمهما تختلف عن القيم الحقيقية بحيث إنها تحيل شارلو وسان لو شديدي الحساسية بالقياس لأمور معينة، وعمياوين بالقياس لما لا يرغبان في رؤيته. لقد نظمت حياتهما وفقاً لسلمٍ من المعايير لا يتلاءم ولا ينسجم مع أي سلم آخر وهما يرتضيانه من غير أيّما سؤال. وبين الفينة والفينة يقومان بطلعات عاجلة مسرعة متجهين نحو العالم الخارجي كما يفعل سان لو في زيارته القصيرة لصالون مدام فيلا باريسي ولكنهما بوجه عام يظلان داخل أسوار عالمهما راضخين للمطاليب التي يفرضها عليهما. إنهما أسيران من أسرى الحب على غرار ما ورد في حكايات القرون الوسطى الرمزية. وهما يعيشان كرجال نصف مخبولين في حالة من الصراع المكتوم مع العالم المحيط بهما، وعلى وجه الخصوص مع الشخص الذي هو عندهما مركز ذلك العالم كراشيل أو موريل. وكل منهما يشبه إنساناً نائماً ولكنه على وشك أن يستيقظ وهو يصارع على نحو غامض وبعناد يكاد يكون باطنياً ضد اليقظة، محولاً إلى أحلام وبصورة محمومة مؤشرات الحيوية والنشاط القادمة إليه من العالم

الخارجي. ويريد كل من شارلو وسان لو أن يُقلّصا بل أن يمحوا التفارق الذي يظنان أنه موجود بين الواقع ومفهومها بشأنه، بأن يُرغما موريل وراشيل على أن يدخلا العالم الذي شكّلاه وصنعاه هما لأنفسهما. وإن الجهد الذي يبذلانه لقولبة الواقع وصهره في قالب تصورهما له، يجرّهما مرغمين إلى ما لا يحصى من المواقف المكذوبة محدثاً اندلاعات وانفجارات في الأعصاب ومؤدياً إلى حالة من اليأس، ويسبب لهما ذلك الجهد أيضاً أن يتصرفا على نحو شاذٍ متناقض. وذلك ما يفسر لنا الإصرار المداوم الذي يلاحقان معه مواضيع حبّهما ومجهوداتهما في أن يُحدثا أثراً، أي أثر، عليه أو عليها، فإن الشخص الذي يحبّانه يهدد، أكثر من أي شخص آخر، ذلك العالم الذي يريدان أن يظلا عائشين فيه، فحول ذلك الشخص بالذات كانا قد أشادا ذلك العالم. ومع ذلك فإن ذلك الشخص لا يتوقف أبداً عن التحرك تحركاً في عالم موضوعي يؤكد وجوده المستقل بمجرد حضور ذلك المحبوب أو تلك المحبوبة. وهكذا يصير الشخص المحبوب الذي هو مركز ذلك العالم العدو رقم واحد. فليس مستغرباً إذاً أن شارلو ينتهي في الختام إلى الرغبة في قتل موريل، ونحن نفهم السبب في أن الحب في عالم بروست يكاد يكون على الدوام مختوماً بمحاولة ارتكاب العنف. ويتبدى لنا شارلو وسان، كما يتبديان للراوي، على أنهما متورطان في مغامرة فنتازية لا كنه لها، وهما على نفس الخبال الذي يبدو به دون كيخوته الذي يلمح أشد الأمور تواضعاً كالأغنام أو الطواحين، فيرى فيها مخلوقات متسلّحة عجيبة يتوجب عليه أن يهجم عليها ويدحرها.

ومع ذلك فإننا نتابع بيسرٍ مغامرة سوان، وهي تسير سيرتها المحتومة على الرغم من أن خطوطها العامة تجري في الإطار الفسيفسائي نفسه:

فهناك الاختيار اللا مفهوم الذي جعل أوديت محبوبة سوان، وهناك مسلك سوان اللا مترابط اللا منطقي الذي غالباً ما يكون سخيفاً مضحكاً، وهناك تضحياته المادية والاجتماعية الهائلة، وتحوله إلى مناخٍ اجتماعي آخر، كما أن هنالك المشاحنات والارتيابات الفظيعة، والصراع الصامت والتوتر الأليم ثمَّ هنالك الانحدار النهائي في الختام. إن زواج سوان بأوديت ليس تتويجاً لحبهما أو وصولاً به إلى الذروة، ذلك بأن هذا الزواج يكرّس، بصورة هي الغاية في السخرية، موت ذلك الحب. فليس سوان الذي أحب أوديت هو الذي تزوجها في آخر الأمر، ولكنه سوان آخر، سوان الذي صار عديم الاهتمام بها على نحو ودود.

يبدو تطور حبّ سوان مفهوماً ومنطقياً مع نفسه، لأن بروست يُدخلنا إلى مناخ داخلي من مناخات الحب. فأفراح سوان وعذاباته ليست سوى حركات ثانوية تصاحب موضوع الحب الخالد كما تحجب الأمطار والعواصف الرعدية مناخ الصيف الجميل بصورةٍ مؤقتة في كومبراي. إن المراقب الذي لا يرى سان لو وشارلو إلّا رؤية موضوعية، لا يكون واعياً بأنهما أيضاً يتحركان في مناخ داخلي من مناخات الحب، مناخ يخلق منطقه المتناغم المنسجم مع نفسه، واضعاً ميسمه على كل شيء يلامسه، صاهراً الحركات والكلمات داخل بوتقته. وإنها تجربة ذاتية مطلقة الذاتية. طراز من الوجود ذلك الذي يبتدعه بروست في القسم المدعو «حب لسوان» والذي يحيا فيه سوان من غير أن يكون واعياً وعياً واضحاً به. إنه يشعر بكل شيء في علاقته مع ذلك المناخ الداخلي من غير أن يدرك ما هي طبيعته على وجه الدقة. إن قصة سوان هي قصة التغيير التدريجي الذي يحدث في مناخ حبه، تغيير يُفرض عليه فرضاً ونراه يناضل

ضده على نحو أعمى. وعلى هذا المنوال نرى أن كل المسرح «السعيد» لحبه يهرب منه ويبتعد عنه، على قدر ما هو سعيد، ولو أن ذلك المسرح يستعيده بروست لنا من خلال السحر النابع من بداية القصة: زيارات تقوم بها أوديت، لقاءات في بيت آل فردوران، صالون أوديت السخيف الباعث على الأسى، والشعائر التي تصاحب الجملة الموسيقية الشهيرة وتنطلق منها، والمطاردة المخبولة خلال شوارع باريس بحثاً عن أوديت. والعودة بالعربة وشعائر زهور الأوركيد. إن هذا السحر هو حقاً سحر الحب. ذلك أنه يسطع على هذه المخلوقة السخيفة المبتذلة الملهوفة للمجتمع العالي فيهبها هالة من هالات الشعر والسرية الغامضة.

يصير مناخ الحب على درجات متمهلة بطيئة مناخ العذاب المؤلم الخانق. إن حب سوان لا يفتأ يغير الشعور الذي يكيّف معه حركاته وأفعاله، على الرغم من أن ذلك يجري بصورة خرقاء وفي وقت هو من التأخر بحيث يكون الأوان قد فات. هنالك أحداث معينة تجعله واعياً بأن تغييراً ما قد جرى وتمّ من قبل، فهو يدرك أن شيئاً ما في حبه قد مات ونراه يحاول أن يُعيد الحياة فيه. وهو يظن مخطئاً أن التغير في علاقاته مع أوديت قد نجم من الخارج بفعل هذه الأحداث نفسها. إن حبه ليعبر خلال فترات من التوازن الظاهري الذي تهدمه حادثة من أحداث الصدفة، محدثة ثورة من ثورات العواطف المحمومة حتى يصل إلى عتبة جديدة وتوازن جديد. إن الخط البياني لهذا التطور واضح كل الوضوح، على الرغم من أن سوان يناضل ضده وهو لا يعي بذلك. نحن أول الأمر شاهدون على ظهور أوديت في حياة سوان، إنه ظهور عادي للغاية. ثمَّ بعد ذلك ومن غير أيّما تشجيع أو معارضة من قبل سوان، تزداد أوديت ظهوراً في حياته

أكثر فأكثر. وهذه الزيارات تصير متقاربة أكثر فأكثر، وسوان حتى من غير أن يكون راغباً في رؤية أوديت، يصبح معتاداً على حظورها أكثر فأكثر. ولا يحاول سوان أن يفسر لنفسه وجود أوديت في كل مكان من حياته، كما أن بروست نفسه لا يشرح ذلك. فهل كان تربعها في كل زاوية ومجالٍ في حياته ناشئاً عن إرادة أوديت في قهر سوان ودحره، أو أن الأمر مرده الانجذاب الخاص الذي يحمله سوان لها؟ ليكن الأمر ما يكون... فإن كل ذلك يشيد نوعا معيناً من النظام التكويني الذي سنجده مرة أخرى في حياة الراوي، وذلك عندما يمسك خياله بصورة من الصور، صورة جيلبيرت أو الدوقة دي غيرمانت، قد تعود الصورة حتى تشغل عقله إشغالاً، ثمَّ تستبد مستغرقة شيئاً فشيئاً كل تفكيره. إن مناورات أوديت لتخلق واحداً من الشروط الضرورية مسبقاً لولادة الحب. إنها تنشئ ذلك «الهوس العقلي الذي يكون في الحب ميالاً لإعادة توليد صورة شخص معين مع استبعاد كل صورة أخرى».

في المرحلة الأولى من علاقة سوان بأوديت تبدأ شبكة من العادات في أن تتكون عنده شيئاً فشيئاً، وليس لهذه العادات من هدف سوى أن تيسر له رؤية أوديت. وتحمل لهذه العادات سوان إلى عالم أوديت. وإن علاقته بأوديت تشتمل شيئاً فشيئاً «الزمرة» التي تتحرك فيها، وهذه الزمرة ليست موجودة عند سوان إلّا في علاقته بأوديت وهو لا يحكم عليها إلّا بموجب هذه العلاقة، ويحاول سوان بصورة مبهمة أن يفسر وضع الأمور هذا لنفسه ويسوّغ المكان الواسع الذي صارت أوديت تحتله في حياته. ونراه من أجل ذلك، وعلى نحو يزيد في الوعي أو يقل، يشيد شبكة كاملة من الارتباطات التي تشدّ صورة أوديت لمطامحه الجمالية الخاصة به.

فهي في طلعتها ومحياها تذكره بلوحة من لوحات بوتيشيللي، ثمَّ إن عازف البيانو في صالون فردوران يزوّده بمحض الصدفة بالجملة الموسيقية التي كتبها فانتوي، هذه الجملة التي تبقي على شعوره حباً نابضاً. إن هذه الجملة الموسيقية الصغيرة، وقد وجدها الآن مرة أخرى لتشكل مصدراً من مصادر المتعة الحادة لأول أمسية يقضيها في صالون آل فردوران. وبعد ذلك تصير هذه الجملة الموسيقية مرتبطة بحضور أوديت. ولكن لهذه الجملة ماضياً، كما أنها تحمل معها جزءاً كاملاً من حياة سوان الداخلية التي تدخل أوديت بهذه الطريقة في نطاق تركيبها بعد الآن. إن الطاقة على إيقاظ العاطفة في سوان هذه الطاقة الكامنة في جملة فانتوي الموسيقية، تسبق أوديت في الوجود، ولقد كانت يوماً ما من شدّة القوة بحيث حوّلت سوان الذي وقف نفسه على دراسة الرسام فيرمير. بالاختصار لقد قامت هذه الجملة الموسيقية القصيرة بإحداث التحريك لدى سوان، ويطول هذا التحريك ويستديم حتى يتوقف ويضيع في الحب. لقد انجذبت حساسيته نحو هذه الجملة الصغيرة، وبسبب من ذلك فقد أطلقت عقله وحررته من اللا مبالاة التي كان قد استقر فيها. لقد كانت تلك الجملة الموسيقية غريباً يجيء حاملاً فرحاً وهو يجسد هذا الغريب في شخص أوديت، فنراه يسمو بها نحو مثلٍ أعلى بحيث تخترق الأعماق التي فتحت أبوابها هذه العبارة الموسيقية القصيرة. وهكذا يولد حب سوان بالصدفة من وضع متجاور لصورة هي صورة أوديت مع جملة موسيقية مع عاطفة ولقاء اعتباطي لم يكن في الحسبان... بدا بعد ذلك لسوان أنه كان لقاءً محتوماً في قدر مسبق.

ويتولد حب الراوي لجيلبيرت أيضاً من تجاور اسم جيلبيرت مع أسماء سوان وبيرغوت، وكل شيء يربطه الراوي بهما، وكذلك مع الانسحار

الذي استشعره وهو طفل بإزاء سياج من الزعرور البريّ المتفتح الأوراد. وبالطريقة ذاتها فإن العناصر التي تجعل الراوي واقعاً في غرام الدوقة دي غيرمانت أو ألبيرتين يستطاع تحليلها. في الحب البروستي يوجد على الدوام هذه العناصر الثلاثة المختلفة: كائن بشري، وحقيقة جمالية، وعاطفة عميقة. وفي كلّ مرة تدخل صورة امرأة إلى نطاق عاطفة سابقة الوجود في منبعها يكمن إحساس جمالي تقوم المرأة باستغلاله، ولكنها لا تكون قادرة على الانتفاع منه لأن العملية غير إرادية وعرضية، تفعل فعلها من خلال الارتباطات الذاتية التي تجيئ بها الصدفة. يقوم سوان بإسباغ «السرية المقلقة» التي تحملها له الجملة الموسيقية على أوديت، وهو يرى فيها أيضاً مصدراً لتجديد شبابه. ومنذ ذلك الوقت تتفرد أوديت عن الناس الآخرين عاكسة البهاء الرفيع الموجود في عبارة فانتوي الموسيقية. أما وجهها فلا يعود مجموعة «الإشارات التي يمكن استخدامها استخداماً عملياً من أجل التعرف على شخص معين يكون حتى تلك اللحظة ممثلاً لأكداس من الملذات المراد ملاحقتها، والانزعاجات التي ينبغي اجتنابها أو المجاملات التي يجب الرد عليها» إذ إن ذلك الوجه يصبح وجه إمرأة فريدة كل الفرادة ولا يمكن لأية إمرأة أخرى أن تحلّ محلها. ومنذ تلك اللحظة يحيا سوان كالأعمى، يتحسس طريقه في الظلام. وغرامه يتحرك بصورة محتومة نحو ذروته، تلك الذروة التي تكشف له عن خطئه الأساسي. فذات يوم يفتقد حضور أوديت المعتاد فيزعجه ذلك أيما إزعاج، بحيث ينطلق انطلاق المخبولين للعثور عليها. ويجعله الانقطاع في عاداته مدركاً على حين غرة أنه قادر على أن يُحرم من مصدر العاطفة الذي وهب معنىً لحياته من جديد. وكل شيء يدعو إلى إبقاء أوديت بعيدة عنه، إنما هو

مدعاة لحرمانه من جزء جوهري في كيانه. إن حبه يغتذي على حضور هذه المرأة التي ستكون من الآن فصاعداً كائناً لا قبل له بالاستغناء عنه أبداً.

وامتلاك أوديت يدشّن فترة من فترات السلم الذي يبدو خلاله أنه وصل عتبة من عتبات السكينة. وفي هذه النقطة نستطيع أن نتعرف على الأساس المهتز الذي يستند إليه حبه. لقد تبدّى له امتلاك أوديت على أنه غاية تُرجى لذاتها. غير أن تهديد السأم واللا إشباع يتغلغل عبر الإشباع الموقوت الذي يجلبه له ذلك الامتلاك. ويصارع سوان بحماسة ضد هذا التهديد، ابتغاء الحفاظ على حبه، وهنا يتغير هدفه: فعليه الآن أن يعرف ما الذي تفعله أوديت في كل الأوقات، ذلك لأن الغيرة وحدها هي التي تستطيع أن تخلق له مناخ «السرية المقلقة» التي يحتاج لها حبه كي يظل باقياً. ثمَّ بعد ذلك وعبر أكداس مختلطة من الأخطاء والأكاذيب يكتشف الأسرار التي تحيط بأوديت، وهي أسرار ليست مما كان يتخيله من قبل مطلقاً، إنها ليست الأسرار التي تعد بالسعادة. ومع معاناة متزايدة في الشدة يكتشف حقيقة أوديت، وأنها لتُغرق الصورة، الصنم الذي خلقه هو، والذي كان مطوّعاً له، لأن سوان نفسه كان خالقه. وتمنحه الغيرة بصيصاً من حقيقة معينة، وهي حقيقة لا تنشأ من الحب ولكن من الحياة بصفتها العامة ويبدو له أنها حقيقية تحط من قدر الحب. إنه يكتشف الآن التعدد الكامن في هذه المرأة التي يدعوها أوديت ووجهها يعرض له الآن أن «الوجه البشري مشابه في الحقيقة لوجه الإله في الأديان الوثنية الشرقية، أي أنه مجموعة متراكمة من الوجوه الموضوعة بعضها إزاء بعض على مستويات مختلفة لا يُستطاع رؤيتها كلها مرة واحدة» ونراه يدرك بالتدريج انعدام الجدوى في طلب الإيضاحات من مخلوقة هي على هذا التنوع مثل أوديت، وأإفراد مكان

خاص لها في حياته هو ذاته... ويتعرف من حولها بصورة مبهمة على قالب أصلي وغامض لا يمكن تقليصه إلى أصغر منه فهو لا يُحد، وهو قالب أو جذر ليس بأي حال جذراً مثالياً. إنه الجذر المتشابك الذي يمثل علاقات أوديت المتعددة التي تحمل خصائصها، علاقات تغرق الحاضر وتمتد إلى الماضي، وتنطرح على المستقبل. وتتوجه ريبته ضد كل الناس الذين تراهم هي، فهو يحاول أن يعزلها عنهم من غير أن يفلح أبداً في ذلك الجهد. إن مجرد محاولة معرفة حتى العناصر الخارجية من حياة أوديت مجهود لا يمكن إتمامه على الإطلاق. إن سوان لا يقدر على امتلاكها امتلاكاً تامّاً كما يصبح من المستحيل أن يحبها.

لقد أجرى تحليلاً وافر متعدداً لتأرجحات الغيرة في القسم المسمى بـ «حب سوان». إن الحب يتحرك عبر تلك التأرجحات نحو عتبة أخرى. وسوان يستيئس من فكرة معرفة أوديت محاولاً فقط أن يسدّ المنافذ التي يتسرب الألم منها إليه، ولكنه لا يريد في الحقيقة أن يتوقف عن الإحساس بالألم، لأن ذلك سيكون إشارة على أن حبه صار ميتاً. وفي الواقع كان حبه ميتاً فعلاً من غير أن يستشعر هو بذلك. وهذه الحالة الأخيرة هي صراع سوان الداخلي إبتغاء الإبقاء، في معاناته الحقيقية الحية، لشعور تهدده القوة المتآكلة الكامنة في لا مبالاته هو نفسه. إن قصة حب سوان برمتها، والتي لا يستطيع هو أن يدركها بكليّتها مطلقاً، أو يفهمها في تحولاتها الدائرة، هي مجهوده في الحفاظ على الأسطورة التي خلقها من أجل الحيلولة دون أن يصنع الزمان منها، أي من قصة الحب هذه، علاقة باهتة مبتذلة لا معنى لها. وكل مرحلة لاحقة في حب سوان إنما هي في حقيقة الأمر خطوة نحو نهاية ذلك الحب. فلم تستطع أوديت أن تلامس سوان في البداية إلّا بفضل قوة الأسطورة...

ومن أجل أن يقدر على الاعتقاد بأنه يحبها نراه يدعها تدخل أولاً في إقليم الحكاية الغرامية التقليدية. إنّها التجسيد الحيّ لعاطفته هو بالذات، وهو يريد أن يعرف معنى هذه العاطفة بواسطة أوديت. وأوديت، التي هي امرأة حية، ليست أكثر من ذريعة لنرجسيته اللا مباشرة. إنها لا توجد عنده على أنها بذاتها ولذاتها. ولأنها كائن حيّ مستقل فهي تقاوم الدور المُسند اليها. وما يكشفه سوان في نهاية المطاف هو أن هنالك شخصا حقيقياً اسمه أوديت، وأنها تنأى وتهرب عنه في نفس إطار البحث الذي يحاول فيه أن يمسك بها ويستحوذ عليها. وبهذا المعنى فإن الجزء المسمى «من عند سوان» نقد نفّاذ لذلك المنبع الخالد للخطأ في الحب، ألا وهو الذاتية.

وفي الوقت نفسه يكشف الحب لسوان عن أنه يحمل في داخليته قدرة على الشعور، وثراء في الحياة العاطفية كان اعتيادياً غير واعٍ بهما لأنه إعتاد أن يعيش على السطح، عازلاً نفسه بعناية ضد هذه المنطقة العاطفية. إنّ سوان الذي يصارع ضد البرهان على إخفاقه في الحب يؤكد بذلك الإخفاق ذاته إيمانه بأن الحب يهبه شيئاً آخر غير أوديت، ويملأ حاجة أخرى، وهي حاجة حساسيته. ويضع بروست قصة حب سوان بين نوع من القوسين، وهذان القوسان هما الأداءان الموسيقيان حيث تعزف فيهما جملة فانتوي الموسيقية الصغيرة. ففي المرة الأولى تلامس الجملة الموسيقية قلب سوان وتوقظ فيه مذاقاً مجدداً للحب. أما في المرة الثانية فإنها تعيد حياة عذابه بكل حقيقته، ذلك العذاب الذي عاش خلاله من غير أن يعيه، وتجعله مدركاً مداه، جالية من الماضي، من عالم النسيان، الذكرى الممتلئة لمحاولته أن يُحب. ولكن في الوقت نفسه تضع الجملة الموسيقية لغز وجودها هي بالذات، ذلك اللغز الذي صار الآن متلاحماً

ومركّباً مع لغز حب سوان. ولمدة وجيزة يقف سوان على عتبة اكتشافٍ روحي عبّد له الطريق حبه لأن هذا الحب قد أطلق قدرته العاطفية وحررها. ولكن بسبب النقص في إصراره العقلاني فإنه لا يفهم أبداً الطبيعة الحقيقية لتجربته تلك، ولا طبيعة القدرة التي استطاعت لفترة موقوتة أن تستبدل بعالمه اليومي عالماً مخبولاً لم يتعرف فيه لا على الآخرين ولا على نفسه. لقد جرى «ضياع» حبه مرتين بالنسبة له، ومع فقدان الحب يفقد ما توحيه جملة فانتوي الموسيقية الصغيرة إليه. ويقول الراوي بعد زمان طويل من أحداث حب سوان «إنها واحدة من طاقات الغيرة أن تظهر لنا أن المشاعر وواقع الأشياء ليست معروفة وأنها خاضعة لافتراضات لا تحصى. ونحن نظن أننا نعرف كيف تجري الأمور، وما الذي يفكر به الناس بصددها، لا لشيء إلّا لسبب بسيط هو أننا لا نهتم. ولكننا ما إن نرغب في أن نعرف شيئاً ما، كما يرغب بذلك الشخص الغيور، حتى تصير الأشياء مُشكلاً مدوخاً لا نستطيع أن نرى فيه شيئاً».

ليس هدف بروست في روايته لقصة حب سوان لأوديت مجرد حكاية حبّ، ولكن غايته هي أن يكشف كيف أن سوان، بسبب الحب، أبحر في عالم مجهول كان هو فيه «غير قادر على تمييز أيّ شيء» وكان من شأن ذلك أن يتداعى تركيب حياته اليومية، ذلك التكوين الضيق الباعث على الطمأنينة. وسوان لا يسير قدماً في معرفة «الأرض المجهولة» التي قاده إليها الحب، ولكن مغامرته مقدمة لمغامرة الراوي، ولا تحظى أي من المغامرتين هاتين على معناهما التام إلّا في علاقتهما الواحدة بالأخرى.

ويبدو أن الراوي تلقى في حياته، مطوراً إياها على نحو منفصل، كل واحدة من تلك التفويعات والتشكلات في الحب التي مر بها سوان من

قبل. ونرى بروست يمضي في هذا المضمار، بعد أن أدخل الموضوع برمته في بداية روايته، كأنه يتناوله ويعالجه الآن أجزاءً وشظايا وشذرات، بدءاً من كومبراي وانتهاء بالعودة من البندقية، تعيد صياغة موضوع حب سوان البسيط ذي الخط الممتد، تعيده بتوزيع أوركسترالي أشدّ قوة مع مزجه بمواضيع أخرى. فمن خلق أسطورة الحب التقليدية حول صورة امرأة، نرى الراوي يعبر إلى مجال تجسيد أسطورته هو بشخص جيلبيرت. ثمَّ نجده يخطو خلال كل التقلبات الداخلية التي تصاحب هذا الشكل من الحب، ويستشعر بالسيماء المدهشة التي تحدث فعلها في العالم، بينما يجلب الحب تحوّلاته المعتادة على القيم التي تحيل كلّ شيء له علاقة به ذا نبض شعري. ثمَّ يتعرف على الهوس الذي تُحدثه صورة منفردة، هي صورة جيلبيرت، ذلك الهوس الذي يتسلط على حياته كلها مغيّراً دقة وجهتها على قدر ما يمكن لحياة صبي صغير يعتنى الكبار بحمايته أن تتغير. ثمَّ يتعرف أيضاً على كل التوجهات المضادة وخيبات الأمل التي تنشأ عن التعديل المستديم الذي تفرضه الحقيقة على الأحلام والذكريات، وما ينجم من حالات فقدان التوازن إثر كل ذلك. ولكن وفقاً لجهدٍ خاص يقوم به الراوي، نجده ينهي حبّه بأن يرغمه على الخضوع لظاهرة التبلور. ونراه يضع جانباً صورة جيلبيرت رافضاً الاستسلام لحاجته إلى رؤيتها إذ يفك ارتباطها عن الروتين اليومي لحياته. إنه ليبرهن على أن حبه كان خلقاً من صنع خياله وإرادته، ولم تكن جيلبيرت سوى ذريعة لذلك الحب. وتوحي تجربته بأن الحب يعتدي على حضور كائن بشري ليس له في حقيقة الأمر أيما صلة به. فهدف حبه ليس جيلبيرت بل المعاناة والألم وإن كان الحب يضع على ذلك الألم اسم السعادة.

تلقاء المكان المرح المشبع بالصور الحلوة على شاطئ البحر خلال العطلة، يمرّ حب الراوي لألبيرتين بتلك المراحل الأولى ذاتها، وبروست لا يفعل غير توسيع مداها وتعميقها. وبواسطة الدور الذي يلعبه خياله يخلق الراوي حول الفتيات «أسطورة أوقيانوسية» رشيقة كاملة، وبواسطة الدور الذي تلعبه الترابطات يعزو لهنّ كل الجمال الكامن في المحيط الذي تطلّ عليه بالبيك والشمس التي تسطع فوقها. ويمنح الشباب الغض لهذه «الأجساد السمراء والشقراء» التماعاً يخفي «المحتويات الاعتيادية التي ملأها بها الوجود اليومي» والرغبة تحوم من واحدة إلى أخرى، دون أن تحط على أي من تلك الفتيات. إن وصف الصيف الأول في بالبيك مشحون حتى الامتلاء بنوع من البهجة النشوى، والراوي يتحدث عن «لحظات تستعصى على الوصف» من «أفراح عقلية حادّة» و«أمواج من السعادة». وتتكرر كلمات البهجة واللذة والسعادة في كل صفحة من صفحات وصف ذلك الصيف تقريباً. من القطار الذي يحمل الراوي إلى بالبيك يرى فتاة فلاحة تغادر بيتها في الفجر «وعلى الطريق المضاء بأشعة الشمس المائلة وهي تشرق، تجيء الفتاة إلى المحطة حاملة جرة من الحليب» وبينما هو يرقبها يشعر «بتلك الرغبة في أن يحيا، هذه الرغبة التي تولد من جديد كل وقت نصبح فيه من جديد واعين بالجمال والسعادة» وهكذا يدخل في الرواية اللحن الدال المعاود لذلك الصيف في بالبيك. ويستعاد وعيّ جديد بالجمال والسعادة إلى سوان، بواسطة جملة فانتوي الموسيقية الصغيرة، أما الراوي فيحصل على ذلك الوعي عبر شبابه الغض وخياله وإحساسه بالاندهاش في مناخات جديدة. إنها حالة ذاتية من حالات الذهن تُضفى على كل شيء يراه، إذ تمنح طرازها الخاص

للأماسي التي يقضيها الراوي مع سان لو في ريفبيل ولعلاقته مع الرسام إيلستير، وتمنح هذه الحالة الذاتية لونها الخاص للألعاب والتسليات التي اشترك فيها مع الزمرة الصغيرة من الفتيات اللواعب على وجه التخصيص.

إن رغبة الراوي في الحب خلال تلك الفترة ليست سوى واحد من أشكال «تعدد الذات الذي يشكل السعادة» ونراها تهيّئه «للإمكانيات المجهولة للسعادة في حياته». إن رغبة الراوي ليست مركزة على أي إنسان، فليس هنالك من وجهٍ أنثوي يستبد به. في هذه المقدمة للحياة، ليس الحب سوى واحد بين المواضيع العديدة في مكوثه في باليبك، حيث الحقيقة المفعمة بالمسرات تتلاحم مع تأملات الراوي الحالمة. ويطور بروست ما يمكن أن يدعى بالتنويعات على مقدمة الحب، تنويعات تتخذ في الجانب الأعظم منها بالمفتاح الكبير في النغمة، ما اتخذته التنويعات التي نماها بالمفتاح الصغير بالخطوط الأكثر بساطة في مقدمة حب سوان لأوديت. والراوي بعد ذلك يظل مستمراً في الحلم بالحب. إن نساء أخريات يسحرنه، فهناك مدام دي غيرمانت، والآنسة ستيرمايا، وإن حبه لتُلونهُ الأماكن التي تقوم بدور الخلفية، كما تلونه التداعيات والترابطات التي تقدمها الصور الذاتية المستفيدة منها: فهناك باريس وحي سان جرمان بالنسبة لمدام دي غيرمانت، وهناك إيل دو بوا وبريتاني بالنسبة للآنسة دي ستيرمايا. ولكن كل ما يستطيع الراوي أن يدركه من الحاضر هو مجرد تركيبة مشهد، ذلك أن حلمه بالحب يلقي به في غمار المستقبل حيث يظن أن الحب قد يحدث حقاً.

ولهذا السبب فإن المقدمة الطويلة التي تسبق أيّ تحقق للحب تفتح في الرواية بعداً وخلفية داخليين، والصور والأحاسيس والأفكار التي

تثيرها عواطفه تمر بسيمياء غريبة على مستويات متعددة. إنها تنتظم بصورة اعتباطية ولكن متماسكة إلَّا أن تماسكها ليس إلَّا تماسكاً عابراً. إن حلم الحب ينطرح على المستقبل، غير أن العواطف التي يثيرها تكون صلتها على الدوام بالماضي. وليس هنالك ما يكشف أفضل من الحب عن عدم انتباه الراوي لحقيقة الحياة اليومية. ولكن الأحلام، مثلها في ذلك مثل العواطف، في حاجة إلى أن تُسندها الحقائق وتقوّيها. إن حب الراوي لا يتمركز إلَّا على نساء موجودات في الحقيقة والواقع، واللواتي يراهن مراراً وتكراراً. وفي كل لحظة يجهد عالم الأحلام والذكريات والأفكار الداخلي بغية الاتصال بالحقيقة الخارجية عبر توسط الإحساسات في ذلك الجهد، ولكن ذلك العالم الداخلي لا يفلح مطلقاً في الوصول إلى ذلك الاتصال... لأن العالمين الداخلي والخارجي لا يتوافقان وجوداً في نطاق زمان واحد. ومن غير انقطاع، عبر الفعل ورد الفعل، يقوم الحب في تدمير نفسه بمضي الوقت. ويؤسس بروست هذه الآلية في الحب بوصفها شيئاً ثابتاً في كل علاقة لاثنين يصفهما، اثنين يخضعان لهذا المجرى الثابت فيتفسّخ حبهما ويتفكك ويصيران هما «ضائعين» في الزمان.

عندما يتناول بروست موضوع الحب مرة أخرى في القسم الثاني من الجزء المدعو «سدوم وعمورة»، تصير جيلبيرت وألبيرتين مثلما تصير مدام دي غيرمانت، بين معارف الراوي الاعتياديين. لقد تحررن في النهاية من العالم المتخيل الموهوم الذي كان قد أوصده عليهن. وموضوع الحب الذي كان حتى ذلك الحين موضوعاً متسلطاً وهو يكرر بتنويعات ومقامات حب سوان، قد انزاح عن مكان التسلط ليفسح لموضوع الكوميديا البشرية أن يحل محله، وهو موضوع موجود منذ كومبراي. وصارت رغبة الرجل الفتي

في المجهول متركزة على مجتمع حي سان جيرمان أكثر من تركزها على أي شخص فرد، فلقد تحررت من تواشجها مع مفهوم مسبق بشأن الحب.

هذا وإن حب الراوي لألبيرتين ما يزال ينطوي على مقدار قليل من أحلام بالبيك وذكرياتها. ومع ذلك فإن الحب قد صار الآن رغبة شهوانية وتوكيداً للذة الحسية. وصارت الرغبة في رؤية ألبيرتين عادة رؤية ألبيرتين. وشيئاً فشيئاً تتطاول علاقة الراوي بها وتنسحب على درجات متعددة من الحب حتى تصل إلى حالة السأم، وهي في الأخير تشرف على نهايتها مثلها في ذلك مثل العلاقات الأخرى. ولا تجلب اللذة الحسية شيئاً يكمن وراء تكرارها. وهناك تقع حادثة درامية تلقي بنا بمعية الراوي في جحيم حقيقي. جحيم ممتد من غاية التمدين بالطبع، مشحون «باللطافات» ذات الانحرافات المراوغة روغان القطة. ويتسلط على هذا الجحيم غيرة متجهّمة عسيرة الحساب ذات توترٍ لم يكن سوان قريباً من الوصول إليها. لم يعد الحب بعد الآن موضوع السؤال في «الأسيرة» و«ألبيرتين التي اختفت» لأن بروست قد أصبح الآن مشغولاً «بفيضان غامر من الحقيقة يجلب في تدفقه ألما مروعاً شنيعاً». ويخبرنا الراوي «أن ذلك كان إقليماً مجهولاً ألقيت مراسيّ على شطآنه تواً. وجهة جديدة من وجهات العذاب قد انفتحت قدامي. ولن يستطيع أي يوم أن يكون جديداً عندي مطلقاً، ولن يقدر أي يوم على أن يوقظ فيّ رغبة في لذة مجهولة». وهكذا فإن دوره السعادة التي تولدت من الأيام المشمسة والجولات في كومبراي قد انتهت الآن. ذلك أن دورة الألم، أي موضوع العذاب، قد أجلت أولويته حتى الآن وإن كان موجوداً على الدوام، العذاب الذي يعود للظهور في «سدوم وعمورة»، حينما يستثير الراوي ذكرى موت جدته. إن هذا الموضوع

يتسلط بعنفوانه على نهاية الكتاب كلها إلى درجة يجعل القارئ، حين يكتشف الراوي في الختام فرحة المفقود، يستشعر بأن هذا الفرح المستعاد إنّما هو توازن هش قلق أمام هذه الجهامة من حقيقة العذاب.

حتى تلك اللحظة يكون الحب في رواية بروست لعبة بالدرجة الأولى، لعبة لها قواعدها وفيها ملذاتها وعذاباتها، وعبر كل ذلك تشيد هذه اللعبة كوناً يقع على هامش الواقع، كوناً يكونه اتصاله مع الواقع هادماً ومحطماً له عندما يحين الوقت لذلك. ويقارن الراوي هذه اللعبة مقارنة هي الغاية في الدقة بصيد السمك:

«ينبغي أن يوضع بيننا وبين السمكة، التي لو رأيناها للمرة الأولى تُطبخ وتقدم على المائدة لما كانت تسوّغ الجهد المضني والصنعة المحكمة والأحابيل الضرورية لاصطيادها، أن يوضع حاجزاً المويجات التي يرتجف تحتها، من غير أن تعرف بالضبط بأغراضنا نحوها، ذلك اللحم الملتمع الصقيل، ذلك اللا تعين في الشكل المنطوي على سيولة لازورد شفاف منساب».

«من غير أن تعرف بالضبط بأغراضنا نحوها»، فأوديت وجيلبيرت والدوقة دي غيرمانت والفتيات الغضّات المتوردات هن في الحقيقة ظلال ذرائع. إن اللعبة الملتبسة في الحب البروستي وكل جماليات تقديمها المتعين، لتختصر كلها في هذه الجملة. إن السمكة بوصفها هدفاً والسمكة بوصفها ذريعة تستغرق كل انتباه الصياد ما دامت هي لا تزيد على أن تكون انعكاساً، ولكنها تفتقد قيمتها حالما لا تصبح أكثر من سمكة، فهي تهب الطرافة للمويجات التي تحدث في الماء، حينما تكون مجرد انعكاس في داخله. إن الحب مسلاة ذات هدف أنانيّ واحد هو التحريك الاصطناعي

لفيضٍ من العواطف، وهذه العواطف تعطي السمكة الاعتيادية المبتذلة لحظتها في حيازة قيمة مطلقة. بواسطة هذا الطريق الداخلي الطويل الملتوي، نعود من جديد إلى تهاويل الصور الفنتازية في الحب، وليست الصور التي يتحسسها سوان والراوي سوى تنويعات، تُرى بالحركة البطيئة، من هذا الباليه بشكله العام. تكون للسمكة أهميتها شريطة أنها ليست على الجانب الآخر من خيط الصيد وأن بينها وبين الصياد عنصراً من العناصر التي تخفيها. ذلك ما يفسر السبب في تفحص شارلو المخلوقات تفحصاً قريباً، تلك المخلوقات التي تكون طبيعتها الحقيقية قد خفيت عليه بسبب جنسها. وعلى هذا فإن الحب ليس انجذاباً نحو شخص ما بل هو الرغبة في المجهول التي هي بسبب تمركزها على كائنات بشرية زائلة، تصير هائمة تائهة». إن المحبّ البروستي لهو في حقيقته تائه، إنه رجل فقد طريقه. إنه يحيا دون انقطاع في المستقبل، متهيّئاً اللحظة التي يمسك بها طريدته، لا لشيء إلّا ليقوم بالطراد مجدداً حالما يكون قد اصطادها.

ولكن الحب وفقاً لما يراه بروست ملتبس مزدوج بمعنى آخر أيضاً. إنه يستخدم كلمة الحب ليصف شعوراً آخر - كالحب الذي يربط الراوي بأمّه، والذي يربط بينه وبين جدته بشكل خاص. تحيط هاتان المرأتان الراوي بحبّ هو حنون وخالٍ من البهرج، متواضع ومتشدد، ثمَّ إنه حبّ مشرب بالحزن، حب ضروري لكي يكون خلفية لمسراته وأفراحه. إن هاتين المرأتين محمياته، وهو يستجيب لهما بإجلال يكاد يكون مقدساً يعبر عنه بعبارات التقوى الدينية. ولكن هذا الإجلال مشرّب هو أيضاً بالذنب، الذنب المتولد عن العلاقات اليومية التي تنشأ بينهم. إن الطفل وأمه وجدته عاكفون على دراما خالدة، الدراما ذاتها التي مثلت في تلك

الليلة في كومبراي حينما أرغم الطفل أمه على أن تذعن لإرادته، من أجل أن يضع حداً لعذاباته. ذلك أنّ حبه البنويّ يكشف عن نفسه بالدرجة الأولى عبر حركات وإيماءات تشي بنفاد الصبر، وعبر أفعال صغيرة من شأنها توطيد طغيانه والإشعار بابتزازه العاطفي، تلاحقها كلها انفجارات من اليأس والعاطفة. ومع كل ذلك فإن الطفل يعلم أن هنالك رصيداً عظيماً من التفاني وطاقة كبيرة على التضحية في حبه البنويّ هذا. وهذا الصراع العاطفي بين الواقع والرغبة يؤدي إلى إيجاد ضمير قلق معذب. إن بروست في حبّ الراوي العظيم لأمه ولجدته، ذلك الحب اللا طبيعي في عنفوانه ولكنه حبّ نقيّ حاد، ليكشُفُ عن كلّ الغموض والاستحالة الأساسية في الحب.

إن حب الراوي البنويّ لا يحده الزمان. فليس فيه بداية عند الطفل لأنه انغمس فيه زمان ولادته. وهو لا يصدّق مطلقاً أن في إمكان هذا الحب أن يصل إلى نهايته. إنه حبّ مقيم دائم ومطلق بالنسبة للطفل وقد أبقاه حياً حضور الكائنات التي يعتقد دون وعي منه أنها لا تخضع لعوامل التغيير. وهو لا يتعرف علة حبه لأمه ولجدته إلّا عندما يكون هنالك شيء قد نقص في المسار المألوف الاعتيادي لحياتهم، ونرى رد فعله تجاه ذلك النقصان يتخذ سلماً كاملاً من العواطف أو الأفعال المنبثقة عن خيبة الأمل، ومما يدعو إلى الاحساس بالتناقض، أن يكون النكد وغلظة الطبع «تنويعاً من تنويعات الحب» وهما يظهران كثيراً جداً في حياته مكونين إحساساً بالذنب لدى الراوي. إن الحب بالنسبة له إنما هو اعتقاد بالحضور المطلق الدائم للامرأتين، هو اعتقاد محكوم عليه بالإخفاق الكارثي لأنه مستند إلى العلاقة مع الآخرين ولذلك فهو أمر نسبي وليس مطلقاً. هذا هو منشأ

كل الغوامض والمبهمات في الحب وكل العذابات التي يهيئ لها والتي لا يكتشفها الراوي إلّا بعد موت جدته.

وهذا الغموض والالتباس في طبيعة الحب يجعلان الراوي أعمى تلقاء كل شيء نسبيّ مثل مكان جدته النسبي في نطاق الزمن على سبيل المثال. فهو لا يلحظ أنها تشيخ إلّا بعد أن يحدث تغيير في علاقتها المعتادة، وقد جرى مرة أن جاء على غير توقع بعد غياب قصير ففاجأها من دون تهيؤ:

«... أنا، الذي كانت جدتي جزءاً من نفسي، أنا الذي لم أنظر إليها إلّا في طيات قلبي، غير خاضعة لتغيرات الزمان والذكرى، رأيت فجأةً في غرفة جلوسنا... وللمرة الأولى وفي لحظةٍ سريعة... على الأريكة، تحت المصباح، امرأة اعتيادية بدينة حمراء الوجه، امرأة كانت مريضة ومتعبة، امرأة لم أعرفها».

يفسر العمى الكامن في الحب كلّ ما فيه من دراما، فإنّه رفض قبول التغير، رد الفعل الغاضب تجاه أية تعديلات تجري في شعائره وطقوسه، والقسوة التي تدع الإنسان ينحو باللائمة على شخص آخر بسبب التحولات التي يفرضها عليه مجرى الزمان. حينما تموت جدة الراوي لا نراه يشعر على الفور بتحطم قلبه، التحطم الذي كان يظن أنه سيكون محتوماً إذ يحدث ذلك. ولكن بعد سنة من موتها، في بالبيك، وعبر فعل من أفعال المصادفة، يفهم الراوي في وقت واحد. مع شعور عميق بالأسى، حقيقة حبه لجدته وواقعية الموت. لقد كان الحب بينهما تواصلاً لا واعياً يعلو ويتسامى على أي تعقيل وإدراك. في بالبيك يستشعر الراوي جسدياً غياب جدته لأن حركة فك أزرار جزمته يعيد خلق حضورها، وما كان يعنيه بالنسبة له، ونراه يدرك أنه أحب كائناً فريداً كان موجوداً خارج

نفسه هو... وأن ليس هنالك من أحد قادر على ملء الفراغ الذي أحدثه غياب ذلك الكائن. لقد «فُقِدت» جدته إذ حملها الزمان ومضى بها، وما إن حملها الزمان حتى كان قد مضى في الوقت نفسه بجزء كامل من حياة حفيدها الداخلية. إن الدراما الأساسية حتى في الحب الطاهر التقي تكمن في أنّ الحب يتحرك على نحو محتوم نحو النسيان، ذلك لأن الحبّ شعور بين أفرادٍ هم كلهم خاضعون لقوانين الزمان ذاتها. لا يقدر الحب على الهرب من حركة الزمان ومع هذا يستطيع أن يحيا في وهم الثبات والبقاء. لا يتنازل الحب أي تنازل للزمان، وذلك ما يجعله ينبوعاً للخطأ والشجن. إنه يتطلب من كائنٍ عابر زائل بقاءً وثباتاً مستحيلين، ويريد مما هو نسبي كمالاً مطلقاً وبالاختصار يجد الحب الجسد ملوماً على الدوام. إنه ينشأ ويؤسس على سوء الفهم وبالتالي فهو يقود لكل أنواع الخداع.

ويسرد الراوي حادثة ثانوية جداً تصور بجلاء ذلك الإبهام الذي ينطوي عليه الحب، لا لسبب إلّا لأنه علاقة ذات طريقين بين كائنين هما عرضة للتغيير يعتقدان كما لو أن الحب مطلق. لقد أرادت الجدة أن يقوم سان لو بتصويرها بالكاميرا وكانت ترغب بالصورة من أجل حفيدها، ذلك لأنها كانت تعاني أولى هجمات المرض الذي سيكون لها قاتلاً في النهاية. ولقد أخفت هذه الحقيقة عنه تجنيباً له من الألم، كما فعلت من بعد حين أخفت تحت قبعتها التشويه البسيط الذي أصاب وجهها. وحفيدها ينزعج من هذا الانفجار في الزهو الذي لم يكن مألوفا، وإذ يكون قلقاً من جراء التغير في الروتين الذي يبدو أن جدته تريد إحداثه بصورة اعتباطية في علاقتها، نراه يلتذ في تحطيم كل ما لدى جدته من فرح. إنه يريد لحبه لها أن يكون ثابتاً مقيماً غير متغير، ولهذا فهو يتدخل تدخلاً أعمى في مشروع جدته لأنه

يرى فيه بدايات تغيير لديها أو لأنها تخفي عنه السبب الحقيقي في هذا التغير الظاهر، فإن الراوي الشاب يفسره على أنه إشارة لتدهور داخلي في طباع جدته. ومع هذا فإن الحب من غير إبهامه وغمومه جعل الحياة عنده لا تطاق، ولهذا فإن على الراوي وجدته أن يبقيا على الادعاءات الكاذبة التي تجعلها المخاوف ضرورية، بينما هي تنشئ بدورها حالات من سوء الفهم بينهما. ويعود إلى الظهور موضوع العذاب المسائي في كومبراي. فإن قلق الطفل في غياب أمه قد جعله يطلب حضورها الفعلي، مُنِمّاً بذلك عن الخوف اللا واعي من أن غيابها قد يكون نهائياً. ويصل هذا العذاب الأساسي المتولد عن الحب إلى تحقيقه الكامل في بالبيك. فهناك يقيس الراوي الأهمية الفعلية للغياب الحقيقي الذي يحدثه شخص محبوب. ويدرك هنالك أن الحب محتم عليه أن يختتم بالعذاب أو برفض قبول الحقيقة الواقعة. والعذاب بحد ذاته إشارة، احتجاج على انحلال الحب بفعل الزمان. وهكذا فإن الحب في رواية بروست هو في الحقيقة بحثٌ عن الحياة وعن المجهول، ولكنه يجد الموت قاب قوسين منه كما أنه لا يقود إلى المجهول إلّا عبر النور الذي يلقيه العذاب على المعلوم. إن الحب ليُترك دون تفسير تلك البهجة الغامضة التي يحسّ بها الراوي، ذلك الفرح الذي أسبغه على الحب بصورة ملتبسة.

لقد قيل الكثير في توكيد الذاتية في الحب كما يقدمه لنا بروست، ومع ذلك فإن ما يشكل خصيصة الحب البروستي على وجه الدقة هو أنه يتطلب كائناً خارجياً يمكن أن يسبغ عليه ذلك الحب. مؤكداً أننا لا نستطيع أن نعرف النساء اللواتي أحبهن كل من الراوي وسوان، إلّا من خلال هذين الرجلين. وهذا هو السبب في أن أوديت وألبيرتين تبدوان غامضتين.

ولكنهما تسببان عذاباً لا لشيء إلّا لأنهما حقيقيتان توجدان خارج كيان كل من سوان والراوي، فهما تبرهنان على مقدار الخطأ في المثالية الذاتية، ومدى ذلك الخطأ. إن الحب عامل قوي فعال يستطيع الراوي من خلاله أن يكتشف حتمية وجود الحقيقة الموضوعية. وعلى هذا النحو يصير في مقدوره أن يميزه عن عالم الحلم الهيّن المنساب الذي يعمل فيه عقله ومشاعره على نحو لا جهد فيه ولا مشقة.

ويوجه الحبّ انتباه الراوي نحو التضاد بين هذين العالمين، عالم الوعي الداخلي وعالم الحقيقة الموضوعية الذي يتحرك الناس فيه، وبناء على ذلك فإن الحب يهيئ التركيب الذي يقود في النهاية إلى كشف الراوي وتجليه. وفي إناء ذلك يعطي الحب المشهد الكوميديا البشرية أساساً ثرياً متحركاً، هو في الوقت نفسه مفتوحٌ لكل فرضيات التحليل ولكل تأملات الفكر، ولكنه مع ذلك يَنِدُّ عن التجريد. فسوان الذي ينسى حبه يظل موسوماً بما فيه من شاعرية هي على شيء من الحزن، شاعرية تنبع من يقظة مشاعره ومن الإخفاق الأخير الذي خضع له خضوعاً خارجاً عن إرادته تماماً.

يقود الحب، وفقاً لإدراك بروست له في طريقين مختلفين، لا يبدو أنهما يلتقيان أبداً، يقود إلى الاتصال المباشر مع الواقع المجرب تجربة فعلية، واقع الوجود الموضوعي للآخرين الذين يحملون معهم السرية المزدوجة الكامنة في استقلالهم في الزمان واختفائهم في الزمان. إنهم يوجدون، وإنهم منفلتون عن محاولة الإمساك بهم، وإنهم ليموتون. وبهذه الطريقة يكون العالم اللعوب في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» الذي تولد فيه غراميات كثيرة وتموت، قد انفتح على السر الغامض لوجود الكائنات البشرية وكشف عنه. ليس الحب قصة عاطفية «رومانس»، إنه يقود فقط

إلى عتبة تلك المغامرة التي تبدأ في النقطة التي يخفق الحب عندها، المغامرة التي تحياها الكائنات البشرية لنفسها في الوحدة.

مع الجزئين المدعوين «الأسيرة» و«ألبيرتين التي اختفت» نوغِلُ في عالم من العذاب لا يكون الحب فيه بعد الآن المشكلة الأولى. ذلك لأن بروست يصف هنا رفض الراوي العنيد أن يقبل حقيقة أن فرداً ما هو كمية مجهولة في جوهره، وما ينجم عن ذلك الرفض من رفض قبول ما تميل العلاقات الشرية إلى أن تضع فوقه قناعاً ألا وهو: الوحدة.



الفصل السابع

الباب الموصد

عندما نعبر من «سدوم وعمورة» إلى «الأسيرة» فإننا نغادر عالماً لندخل في عالم آخر. وإن دورة كومبراي لا تعود للظهور حتى تجيء نهاية القسم المسمى بـ «ألبيرتين التي اختفت». وتكون ألبيرتين ميتة حينذاك وبمضي الزمن تموت أيضاً ذكراها. كتب الراوي يقول «أخذتني أمي لقضاء بضعة أيام في البندقية وهناك غمرتني بالبهجة الانطباعات التي تشبه كثيراً تلك التي طالما شعرت بها في كومبراي، ولكنها انطباعات انتقلت الآن إلى مجال جديد واتخذت بعداً أثرى من تلك بينما هي تختلف عنها اختلافاً تاماً» ثمَّ تعود كومبراي للظهور في البندقية على النحو التالي:

«حينما تنزاح ستائري عن نوافذها في الساعة العاشرة صباحاً، فإن ما كنت أراه يتوهج في نور الشمس لم يكن المرمر الأسود الذي اعتادت أن تتحول إليه صخور الادرواز في سانت هيلير بل كان ما يتوهج هو الملاك الذهبي الذي يعلو برج أجراس كاتدرائية القديس مرقص ولقد ذكرني بالدكاكين في كومبراي... ولكن في الصباح التالي كان كلّ ما رأيته حين استيقظت هي انطباعات تجوالي في البندقية خلال الصباح الأول، البندقية التي لم تكن حياتها اليومية أقل حقيقة من الحياة اليومية في كومبراي، إن

المرء ليشعر ببهجة الالتقاء بشارع مهرجاني كالعيد مثلما كنت أشعر في كومبراي في أصباح أيام الأحد».

أيام الأحد في البندقية، في فصل الربيع، تنطبع فوق صورة أيام الأحد في كومبراي حاملة في معيتها مدام سازيرات ومدام فيلاباريسي والمسيو دي نوربو، ثمَّ تأتي رسالتان يتسلمهما الراوي لتعيدا إلى الذاكرة كل الناس المنتمين لطريق سوان ولطريق غيرمانت. لقد تزوجت جيلبيرت سان لو، ومن جهة شارلو فإن ابنة أخت جوبيان قد تزوجت من المركيز الشاب دي كامبريميه. لقد اتصلت تانسونفيل بآل غيرمانت والتقت باليبك بباريس. لقد استدارت الدورة التي ابتدأت في كومبراي وأقلقت، دورة سوان ودورة شارلو. إن كل شيء في «سدوم وعموره» كان ينبئ بهذا الالتقاء. ظهر المسيو دي شارلو في لاراسبيليير بعد «التقائه» بجوبيان، رأينا المدارات الاجتماعية تقترب أحدها من الآخر، وإن صعود صالون أوديت البطيء يعبد الطريق نحو رباط سان لو بجيلبيرت، كما يعبد الطريق «لذلك التقاطع بين جيلين ومجتمعين» الذي يشهده الراوي.

يقع في البندقية مشهد طريف محزن بين الراوي وأمه يذكرنا بمشهد وقت النوم في كومبراي:

«عندما سمعت يوم أن شرعنا التهيؤ للعودة إلى باريس بأن مدام بوتبوس وبالتالي خادمتها، كانتا قد وصلتا تواً إلى البندقية رجوت من أمي أن تؤجل مغادرتنا بضعة أيام أخر، ولكن محياها الذي بدا عليه أنها لم تأخذ رجائي بنظر الاعتبار، بل حتى عدم إصغائها له إصغاءً جدياً، قد أحيا في أعصابي التي وفزها وأثارها مناخ ربيع البندقية، تلك الرغبة القديمة في التمرد ضد دسيسة موهومة تحاك ضدي من قبل أبَوَيَ.... تلك الروح المقاتلة، تلك

الرغبة التي جرَّتني في الماضي إلى أن أنفذ بالقوة رغباتي على الناس الذين أحببتهم أكثر من كل من في العالم، على الرغم من أنني كنت مستعداً للتلاؤم مع رغباتهم بعد أن أكون قد أفلحت في جعلهم يخضعون لي».

في هذه المرة لم يفلح الراوي في إنفاذ رغبته كما استطاع ذلك في كومبراي. لقد حاول أول الأمر أن يفرض على أمه قرار البقاء في البندقية. فترفض هي وعند ذاك يقرر أن يبقى هو وحده. «ولما أن جاءت الساعة التي شرعت فيها للتوجه إلى المحطة يصحبها كل متاعي، طلبت كأساً من الشراب ليُجلب إليّ في الشرفة التي تطل على القنال، وجلست مستقراً هنالك أدير الطرف في مغيب الشمس، بينما رفع مغنٍ عقيرته بغناء «أو سوله ميو O SOLE MIO مطلقاً صوته من قارب توقف أمام الفندق».

حين كان الطفل في كومبراي يقرر أن يعصيَ أمه فإن ذلك من شأنه أن يسكن من لوعته ويخفف منها. أما في البندقية فإن مثل هذا القرار يتبعه قلق يتصاعد في الحدّة والعنف بمقدار اقتراب موعد سفر القطار. وبمصاحبة أغنية «أو سوله ميو» فإنّ شقاءً يعري البندقية من شاعريتها إذ تصير عنده مبتذلة مزدحمة عديمة الود، قصية عنه. وعلى حين غرة يقفز الشاب ويسارع إلى الانضمام لأمه وذلك قبيل أن يغادر القطار المحطة بهنيهات. وهكذا يبدو أنّ الدورة الأخلاقية التي أخذت عجلتها تدور ابتداءً من كومبراي قد أغلقت بدورها أيضاً. فبدلاً من أن يرغم أمه على أن تستسلم لنزواته فقد استسلم هو نفسه هذه المرة. وأخيراً شرعت فضائل كومبراي في إحداث فعلها في كيانه.

في اتجاه كومبراي، نحو تانسونفيل، حيث يمكث مع جيلبيرت، نرى الراوي «يعود» فالعالم الذي سعى للتعرف عليه قد اكتشف الآن:

لقد عرف حدوده ومحدوديته لأنه وصل إليها، ولقد استهلك حلم طفولته. والاتجاهان اللذان يسموان على الأرض، اتجاه ميزكليز واتجاه غيرمانت، وقد صار الآن متحدين اجتماعياً، قد أصبحا متطابقين أحدهما على الآخر جغرافياً:

«لقد أخذت أكرّر كل مساء، في الاتجاه المضاد، تلك الجولات التي اعتدنا أن نقوم بها في كومبراي، في ساعات العصر حينما نذهب نحو ميزكليز... وكانت المسيرات التي سرناها على هذا النحو هي في الغالب تلك التي كنت معتاداً على سيرها وأنا طفل... ولقد أحزنني أن أجد الضآلة في إعادة حياة سنواتي الأولى. فلقد وجدت غدير فيفون نهيراً مسكيناً قبيحاً ينسرب تحت ذينك الطريقين».

ولم يعد منبع غدير فيفون أكثر من «حوض غسيل مربع ترتفع فيه الفقاعات» وقد صار الآن «من اليسير أن يذهب المرء إلى آل غيرمانت متّخذاً طريق ميزكليز». فها قد افتقدت كومبراي أبعادها الملأى بالسرية والجمال. وها قد أوصد الباب المفضي إلى الماضي.

إلّا أن أبعاداً أخرى قد انفتحت الآن أمام الراوي. ذلك أن أعماقاً معقّدة ومتحركة أخذت تظهر الآن وراء صور الفانوس السحري المسطحة التي كانت يوماً تمثل قاطني تانسونفيل وغيرمانت. بدلاً من إثارة صورة واحدة فإنّ كل اسم من هؤلاء صار يثير شبكة من الأفعال وردود الأفعال، من الأسباب والنتائج، من العلاقات الدائمة الفوران والحركة. وإنّ التصنيفات التي بموجبها جرى تنظيم العالم الفكري والأخلاقي لكومبراي قد صارت خليطاً مرتبكاً في لحظة واحدة، والناس الذين كان المرء يعرفهم هم أيضاً الناس «الذين لا يعرفهم المرء». لم تأتِ كل تجاريب الراوي وكل تأملاته

إلَّا بأن جعلته يتصادم مع المجهول. وهو على شيء من الثبات في ميكانيكا السلوك البشري، تلك الميكانيكا التي تظل هي نفسها على الدوام. فمن يكون سان لو وجيلبيرت وموريل، إن لم يكونوا تنويعاً على تركيب شارلو وسوان وأوديت؟ غير أن الراوي لا يدرك شيئاً وراء ذلك، وعلى الجانب الفكري أيضاً أغلق العالم على نفسه فلا يستطيع بعد الآن أن يقدم شيئاً آخر لتمحيص الراوي.

هذا ولا يبدو أن هنالك شيئاً ما يكتشفه الراوي في ذاته هو بعد الآن. إنه يعرف قواعد حساسيته معرفة هي من الدقة بحيث يستطيع أن يخلق الحب في نفسه بصورة أوتوماتيكية. يعرف الراوي عن ظهر قلب الدرس الوحيد الذي تعلمه من تجاربه المتكررة: وهو أنّ الحب ليس أكثر من مرآةٍ يمسك المرء بها لامرأة ما من غير أن يرى في المرآة أي شيء سوى انعكاس صورته هو، وكذلك الدرس الذي مفاده أن المصير البشري يحكم على كل شيء، في وقته المقدر، بالتلاشي في النسيان وفي الموت الذي هو الإمحاء الختامي للمعالم.

لقد أوصد الأفق من أرجائه كافة. ولم يتبق للراوي ما يعمله سوى أن ينتظر الموت وراء جدران مصحّ من المصحات كي يضع حداً لحياته الـ «المضاعة» وهو يستشعر أنه عاش أطول طاقة نفسه، ذلك لأن الحياة لا تعني سوى إطالة وجوده من غير أن تفتح له أية آفاق جديدة. ولقد أكمل الآن مشهد لحظته الدامية الأخيرة في حياته، وصار مستعداً للعودة إلى كومبراي، العودة هذه المرة من خلال تذكّر كلمات «فرنسوا لو شامبي» السحرية.

ومع هذا فإن بين الجزء المسمى «سدوم وعمورة» والرحلة إلى البندقية

لدى نهاية القسم المعنون «ألبيرتين التي اختفت» الرحلة التي تعود إلى عودة الراوي إلى كومبراي يمتدّ مجلدان غريبان غالباً ما يكونان جافين، وفيها تجري متابعة تطور حب الراوي المضطرب نحو ألبيرتين. إن خطته في القيام برحلة إلى البندقية، وهي رحلة مؤجلة على الدوام، تعود للظهور على شيء يزيد أو ينقص من الفترات المنتظمة في «الأسيرة» وفي «ألبيرتين التي اختفت» كما لو أريد لذلك أن يملأ الفراغ بين «سدوم» وحكاية البندقية. ولكن في بالبيك يجري تغيير مفاجئ في النبرة التي تقدم لنا الحكاية الملقية يظلها على «الأسيرة» ونتحرك نحن من «ألبيرتين التي اختفت» قدماً إلى البندقية عبر فاصل في القصة ولكن من غير انتقال في مقام النغمة.

هناك ثلاث دورات متمايزة في رواية «بحثاً عن زمان مفقود»: هي دورة سوان ودورة شارلو ودورة ألبيرتين. من الحق أن يقال إن بروست من خلال رواية، يوصل ألبيرتين بسوان: لقد كان هو (أي سوان) الذي حمسني على الذهاب إلى بالبيك... ومن دون ذهابي إليها ما كنت لأتعرف على ألبيرتين». وخلال قصته كلها نرى بروست يقدم لنا العلائم التي تربط ألبيرتين بكل ما جرى من قبل، وعبر الآنسة فانتوي يقدم لنا موضوع الجنسية المثلية، بل إنها حتى لتكون موصولة بكومبراي. ولكن، كما تكشف مسودات المطبعة لطبعة سنة 1913، أضاف بروست هذه الدورة (أي دورة سوان) لكتابة بعد طبع القسم الأول المعنون «من عند سوان» ولم يكن قد سبق له في الأصل أن خطط لذلك. إن سوان هو كما يقول الراوي «قاعدة التمثيل» التي تستند الرواية. إنّ سوان يقدمنا لكل الزمر والجماعات التي يتوغل الراوي فيها مكتشفاً، كما يقدمنا إلى الغالبية العظمى من مواضيع الرواية ونغماتها:

مثل موضوع آل غيرمانت وآل فردوران، وعلى نحو غير مباشر ومن خلال صداقته لشارلو، موضوع زمرة الجنسية المثلية. إنّ سوان هو الذي يحدث الراوي عن بالبيك والبندقية، عن الكاتب بيرغوت وعن الممثلة بيرما. إن سوان يعرف الرسام إيليستر وتحركه من الأعماق سوناتا فانتوي. وإنّ حبه لأوديت لهو مقدمة لحالات الحب التي مرّ بها الراوي، ولكن على الرغم من أن سوان يعلن فعلاً عن كل المواضيع في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» فإنه لا يهيئنا مطلقاً لألبيرتين.

تظهر ألبيرتين في نفس الوقت تقريباً مع ظهور البارون دي شارلو غير أن قصتها ليس لها أية نقطة تماس مع قصة البارون. لا تقوم الفتاة هذه بغير مصاحبة الراوي، وهي صامتة مذعنة، خلال زيارته لمطعم لاراسبيلير حيث يلاحق شارلو موديل. وتتنامى مغامرات شارلو على صعيد مختلف كل الاختلاف. وليست لألبيرتين أية علاقات مع آل سوان أو آل غيرمانت، ولمدة قصيرة تظهر ألبيرتين في بالبيك كواحدة من «الفتيات النضرات المزدهرات» ثمَّ بعد ذلك تعود للظهور في دور ثانوي في القسم الثاني من الجزء المعنون «من جهة آل غيرمانت». وخلال إقامة الراوي الثانية في بالبيك يبدأ موضوع «سدوم وعمورة» بإلقاء ظله عليها غير أن حب الراوي لها ما يزال يتطور وفقاً للخطوط الطبيعية لكل حبّ يصفه بروست، أي عبر تقلبات من الغيرة ثمَّ في اتجاه الاعتياد والسأم.

وما إن يقرر الراوي أنه لن يفترق مطلقاً عن ألبيرتين حتى يكون العالم قد تغير عن العالم الذي كان قبل. فإذا كان آل غيرمانت ما يزالون... في الصورة، فإنّ وجودهم لا يزيد على رد ثانوي ويعود لآل فردوران للظهور ولكنهم هم أيضاً ليسوا أكثر من أمور عرضية في قصة ألبيرتين. ولم يحدث

قط بعد في بالبيك أن ظهر الراوي بصحبة ألبيرتين في أي من الصالونات. وشيئاً فشيئاً يحيط بالراوي وألبيرتين عالم غبشي، يُشار إليه أكثر مما يوصف، وكل من الفتاة أندريه والسائق وليا LEA ابنة عم بلوخ وإيميه AIME ورئيس الخدم في فندق بالبيك يلعبون في ذلك العالم أدواراً غريبة ولهذا العالم تفرعات في نطاق حياة البارون دي شارلو الخفية، وفي المشاحنات الرثة التي تجري بين موديل وابنة أخ جوبيان، إنه عالم من الخدم المربيين والسماسرة، سماته نوع خاص من الانحطاط لم تعودنا بقية أقسام الرواية عليه، وإنه من خلال موريل تتلامس دورة ألبيرتين مع دورة البارون دي شارلو.

إننا حتى الجزء المعنون بـ«الأسيرة» نرى الحب، وفقاً لما يستثيره بروست، محاطاً إبان مولده باللمعان الاجتماعي والشاعرية، وفي الحزن الذي يكسوه شيء من الرفعة والسمو وذلك عندما يشعر المحب بأن الكائن الذي تعلق به يَنِدُّ عنه وينأى بعيداً عن الإمساك. وحتى في حالة الغيرة يستبقي الحب إلى درجة ما مناخاً من اللطافة والرقة. إن غيرة سوان، مهما تكن مؤلمة ومزعجة، مجللة بهالةٍ من الحزن وهي تتسامى في الجو اللا حقيقي المتهادي الذي تحدث فيه قصته. وعذابه نفسه مشرّب بالسحر المنبثق من الصورة الأولى التي لدينا عن سوان في كوبراي، أنيقاً، غامضاً، متزوجاً من أوديت، زواجاً ينطوي على السلام. أما حب الراوي لجيلبيرت فهو بما فيه من تبادل للمقتنيات الطفولية وصخور مرمرية وكتب ورسائل وما فيه من كعك الشوكولاتة، وألعاب السجن والشرطة وأفراحه وأحزانه، إنّما هو حب مشرّب كله ببراءة الطفولة، قاعدته الأمن العائلي المتين، إذ يزدهي بالفتنة التي تشع من أوديت سوان. وساعات الغروب في بالبيك

وكل أفراح الحياة على الشاطئ تضع النغمة الملائمة لحب الراوي الأول لألبيرتين، بينما يسيطر الصعود البطيء إلى عالم سوان على الوجهة الثانية التي اتخذها ذلك الحب.

إن عالم «الأسيرة» و«ألبيرتين التي اختفت» بعد بضع صفحات من المقدمة، ليفتقر افتقاراً تاماً لمثل تلك اللطافات، ولأي خلفيةٍ شاعرية: وليس هنالك ما يعوض عن خشونته وغلظته. إنّ الفقرات والمقاطع الشعرية الجميلة التي تشمل عليها «السجينة» وهي كثيرة، لتبدو كأنّها مختارات مستقلة لا تستقيم استقامة حسنة مع بقية القصة. ويبدو أن بروست لم يكن لديه الوقت الكافي في هذا القسم من روايته كي يجري فيه التحويلات التي كان يمكن أن تجعله يمتزج امتزاجاً جيداً في كل متناغم (هارموني). هذا وإن لهجة وعظيمة، لا تنسجم مع الوضع الذي يجري عرضه علينا، تتسلط أحياناً على سرد الحكاية، محدثة مناخاً غريباً من عدم الارتياح. إن الراوي في البندقية قد نسي هذه الفترة من حياته، أما القارئ فلم ينسها ولهذا فإن هذا القسم من الكتاب لا يهب مطلقاً انطباع السيطرة الكاملة التي تجعل من شخصية كشارلو مثلا تبرز للحياة وتعطيها واقعية حقيقية صاحية.

إنّ القصة التي يحكيها بروست في هذا القسم الأخير من عمله يبدو أنها تتصل بمحادثة معينة في حياته الخاصة، أي بالحب الذي كان يكنه لسكرتيره الشاب أغو ستينيلي، وحزنه لدى وفاة ذلك الفتى في تحطم طائرة. وعلى أية حال فإنّ لهذه القصة جذورها في جانب على شيء من العتمة في شخصية بروست، يتكشف عن عادته في أن يكون لديه فعلاً «مسجوناً» في بيته محروسان حراسة غيورة، ومخفيان عن أصدقائه.

ولا يظهر أن الحكاية أفادت من تصفية الذكريات بمرور الزمان، تلك التصفية التي يراها بروست ضرورية للفن. فالقصة ما تزال محملة بكل المواد الخام في الحياة بحيث يظل التحويل لها من حالتها الفجة إلى نطاق فني منقوصاً غير متكامل. وعلى أية حال فإن الحياة الموصوفة فيها شديدة الغرابة إلى حدٍّ كبير.

يعتكف الراوي في غرفة لا يخرج منها إلَّا لماماً، وألبيرتين تعيش معه في الشقة نفسها وتخرج في كل الأوقات مصحوبة من قبل سائقٍ صديقٍ لموريل ومن قبل الفتاة أندريه. ويسمح الراوي بهذه الطلعات ويتسلم تقارير من السائق ومن أندريه بشأن أية لقاءات قد تقوم بها ألبيرتين. فألبيرتين ليست وحدها أبداً. وبموجب هذه الشروط نرى الراوي يغدق عليها الهدايا الثمينة، وفي الوقت نفسه يقوم معها بدور موجه الاتهام، متحرّقاً في استجوابه لها حول أدنى حركاتها وإيماءاتها وكلماتها سواء ما كان منها في الماضي أو ما يبدر منها في الوقت الراهن. ويبدو أن لديه هدفاً وحيداً هو أن يمسك بها وهي ترتكب الخطأ. ومن خلال التطور البطيء لهذين القسمين من الرواية فإنّ ما يتسرب أحياناً ويعطي بعداً جديداً للقصة ليس هو الحلم ولا الذكرى ولا الحبّ حتى الحب المثلي، ولكنه شبح الجنون الوشيك الإطباق. وانه ليهدد بأن يوصد على الراوي باباً هو من الثقل بحيث لا يمكن إعادة فتحه. ويهرب الراوي من الشخص الذي ابتدعه ويخونه. ولم يبدِ بروست في أي وقت أنه قام بقياس كل الغرابة في العالم الذي يدفعنا فيه والذي يذكرنا في بعض الأحيان بدراسة حالة مرضية إنسانية أكثر مما يذكرنا بالأدب.

من بعد سوان ومن بعد شارلو، يتحرك الراوي الآن إلى مقدمة الصورة.

إنّه ليحتلها وحده تقريباً من فراشه في غرفة النوم التي نادراً ما كان يغادرها. الراوي حتى هذا القسم لعب دوراً يبدو متواضعاً ولكنه في غاية القوة والمتانة، دور الساحر الذي يعلق على الأشباح التي يطلقها. شبحه هو وأشباح الآخرين. لقد كشف عن نفسه بالدرجة الأولى من خلال الحالات العقلية التي تعطي لونها الخاص لكل قسم من أقسام قصته: فهناك لون التأملات الحلمية الهادئة في كومبراي، والأحلام الناشطة المشمسة في بالبيك، والتجرد المأنوس في النظرة إلى آل غيرمانت المتواشجة مع الاستطلاع، ثمَّ هنالك الرؤية المشابهة لرؤية سرفانتس بشأن سدوم. ولقد أوصل حالته الذهنية إلى القارئ الذي يتبنى وجهة نظر بروست على الدوام غير أن هذا لم يعد صحيحاً في «الأسيرة» ولا في «ألبيرتين التي اختفت» فإن على القارئ أن يبذل معهما جهداً لم يكن القسم الأول من الرواية يتطلبه، ذلك من أجل قبول الموقف المدهش في غرابته بوصفه فرضية حقيقية، وإن كان ذلك ضمن نطاق القصة المتخيلة، بل ربما وجب أن نقول ضمن نطاق القصة المتخيلة على وجه التخصيص إن الحقيقة المستغربة المبالغة في خصوصيتها والتي تلتمع من خلال هذه الحكاية لتتحدى حتى الأدب نفسه. إن القارئ لا يستطيع أن يدخل عالم ألبيرتين بيسر.

تنفتح الحكاية تجاه خلفية هي أقرب إلى كل ما لا يصدق. فهناك امرأة فتية تذهب بإرادتها الحرة، لكي تحيا مع الراوي وبحياتها معه يحكم عليها باتهامات قبيحة. ونراها محاطة بشبكة من الجواسيس وخاضعة لاستجوابات لا تنقطع. لأدنى كلماتها أهمية تستخدم ضدها وأدنى خططها تعوق... وإن علاقتها بالراوي هي علاقة المشبوه بالمحقق. غير أنه ما من محاكمة تجري هناك، فالجواسيس هم وكلاء مضادون وكل

الدسائس التي يصنعها الراوي ترتد عليه لتغدر به في رحلات موهومة، وطلعات أسطورية، وتفسيرات مزورة، وخدم كذوبين. ويضحي الراوي ضحية تحقيقاته الظالمة وفي هذا الدور المزدوج يصير الراوي بغيضاً كريهاً. إن المازوخية التي يبتدعها ابتغاء تهيئة المشهد لعذابه الخاص، والسادية الكامنة فيها التي تقوده إلى ملاحقة ألبيرتين واقتفاء أثرها حتى فيما بعد الموت، أمور تجعل القارئ عديم الارتياح وشكاكاً فيما يتعلق بالهدف الذي تسعى إليه هذه اللعبة.

إنّ شيئاً من الدراما السيكولوجية المبهمة يخدم كخلفية لهذه الحقائق. وتختلط مواضيع الجنسية المثلية والغيرة والإحساس بالإثم والتكفير عن الذنب، اختلاطاً غريباً واعتباطياً في هذا القسم من الرواية. هذا وإن اهتماماً أخلاقياً مباشراً وغير متوقع، يظهر فجأة ملقياً نوراً شنيعاً حتى على قصة سوان المؤثرة حتى الأعماق. ويخبرنا الراوي أنه عندما استمع لحكاية سوان فقد «سمح على نحو خطر بأن يتسع في داخليته الطريق المفسد المقدر عليه أن يكون أليماً، ألا وهو طريق المعرفة». إنّ اللهجة بحد ذاتها تميل أحياناً إلى أن تصير مهيبة وخطابية، بينما هي تهتز بعاطفة قد تسربت إلى القصة من الخارج، عاطفة ليست مبتدعة من بنيان الحكاية. والصفحات الأخيرة من «سدوم وعمورة» مثقلة ثقلاً باهضاً بهذا النوع من العاطفة. فكلمات مثل التعذيب، والقدري، والمروّع، والعقاب، والأسى، والعذاب، تتراكم بعضها فوق بعض لمسافة عشر صفحات أو أكثر. إن «طوفان الواقع» الذي، وفقاً للراوي «يغرقه» لهو «هائل جداً» بالقياس «للافتراضات البسيطة العديمة الأهمية التي تقدمته» ومما يثير العجب تلك الحدة في النبرة، بحيث إنها تبدو غير

متناسقة ولا منسجمة مع السبب. وهو الشك في كون ألبيرتين شاذة، حتى إذا أخذنا بنظر الاعتبار القوة المفجرة لذكرى مونجوفان (أي حكاية ابنه فانتوي وصديقتها). إن هذه الذكرى وهي تندلع من الماضي هي التي تشرع في تحريك الدراما. وبروست يشير بجلاء إلى هدفه في استقصار الغيرة المتصلة بالجنسية المثلية.

يريد الراوي أن يقطع علاقته بألبيرتين بسبب أن كلمة قالتها عرضاً بشأن الآنسة فانتوي تثير في ذاكرته صورة مونجوفان «الصورة التي ظلت حية في داخليتي... لكي تعذبني، ولكي تعاقبني، ومن يدري، إذ ربما كان ذلك العقاب بسبب أنني تركت جدتي تموت». ليس هنالك فيما تقدم في القصة ما يوضح بأي «تقاطع طرق» يمكن أن تربط صور مونجوفان في عالم الراوي مع فكرة العقاب. وإن هذا الربط في الأفكار ليَتَبَدَّى أكثر استدعاءً للاستغراب لأنه موصول بالشعور بالذنب حول جدته المتوفاة، «ضحية» كما يبدو، لحفيدها. إلَّا أن الارتباط يبقى قائماً على أية حال. ويرى الراوي صورة مونجوفان تقفز «مثل أوريست من أعماق الليل حيث كان يبدو أنها كانت مدفونة إلى الأبد. وهي تضرب كما يضرب المنتقَم من أجل أن تلقيه في حياة راعبة وجديدة كما يستحق» كما يستحق؟ ليس هنالك في حياة الراوي ما يفسر هذا الوصف. إنّ كسله يبدو نقصاً هيناً إلى الحد الذي لا يستوجب «هذا المطر من الأحجار والنيران». لا شيء يفسر عقابه إلَّا أن يكون ذلك الدراما الحميمية التي عاشها بروست هو نفسه، والتي لم يكن يريد أن يجرّ إليها الراوي، ولكن الراوي يندّ هنا عن سيطرته.

يوجد لدى بروست على الدوام رباط بين فكرة الحب الجسدي وتدنيس الحرمات. وتدنيس الحرمات يتصل بأمّه المحبوبة. وطالما

استخدم كلمات «اللذة» و«الرذيلة» استخداماً يجعلهما تحلاّن إحداهما محل الأخرى، وقد يمكن أن يُعزي هذا الربط إلى وضعه بوصفه ذا جنسية مثلية، وهو الطفل المعبود لأم متشددة ذات أخلاقيات حازمة، إن كان يحبها وكان شديد القرب منها في الفكر والمشاعر. إنّ موضوع الشعور بالذنب هذا يظهر في واحدة من أولى قصص بروست في مجموعة «الملذات والأيام» والمسماة «اعتراف فتاة شابة»، فحين جاءت الأم من غير توقع ورأت ابنتها في خضم المتعة الجسدية بين ذراعي أحد الشبان فإن الأم تتداعى ثمَّ تموت، ولم يبقَ للفتاة المحطمة من شيء تفعله سوى أن تنتحر. وإن قضية مونجوفان لتمضي على غرار هذه الحكاية ولكنها تضيف إليها موضوع الجنسية المثلية. إنّ انحراف الآنسة فانتوي يؤدي على نحو بطيء إلى قتل والدها. وبعد موته، قبل أن تمنح نفسها للذة التي تجعلها تشعر بالذنب، تحرض الآنسة فانتوي صديقتها على أن تبصق فوق صورة أبيها الذي تحبه هي على الرغم من ذلك. وإنّ مشاعرها بالذنب لتكشف عن نفسها بهذه الحركة السادية. والراوي نفسه يتابع هذا المجرى... فلو كانت أمه، كما يقول لنا، قد اكتشفت صداقة ألبيرتين للآنسة فانتوي «فإن ذلك سيكون عائقاً لا يعبر... لا للزواج فحسب... بل حتى لقضائها بضعة أيام في البيت». ولما كانت ألبيرتين هي المشكوك بأنها منحرفة ولما كانت الآنسة فانتوي التي تمارس الانحراف، فلماذا إذاً هذا الاتهام للذات بالعودة إلى الماضي. حينما يتهم الراوي نفسه بأنه قتل جدته؟ ولم هذا العرض بالتكفير عن خطيئة عظمى بواسطة العذاب التعويضي الذي تحدثه فيه رذيلة ألبيرتين الخصوصية؟

إن العلاقة بين ألبيرتين والراوي ليست فقط تلك التي تكون بين محبٍّ

والمرأة التي يكون غيوراً عليها. فمن أجل حماية رواية من الميل الشديد الخصوصية. في سدوم وربما من أجل أن يضعه على مبعدة أكبر عن نفسه. فقد قام بروست حتى الآن، وإن كان ذلك بصعوبة، بإبعاد الراوي خارج إقليم الجنسية المثلية. أما أن يكون الراوي قد شاهد يوماً ما من خلال شباك مفتوح مشهداً نسوياً منحرفاً، فأمر مقبول تصديقه لدينا، أو أنه وهو مختبئ تحت سلم قد شاهد بالصدفة شارلو وجوبيان في حالة مريبة فأمر نقبل بتصديقه أيضاً، أو أنه يكتشف بمحض الصدفة أيضاً بيت جوبيان السيء السمعة فهو أمر وإن كان يوحي بتزاحم الصدف بعضها على بعض يمكن تصديقه ولكن الراوي إذا ما شرع بعناد وإصرار في أن يغازل فتاة بورجوازية صغيرة، وإنها بوحي الصدفة أيضاً تستثير عنده متاهةً من الجنسية المثلية التي لم يكن من قبل قد توغل فيها قط، فإن القابلية على تصديق ذلك تتهاوى. وإذا كنا نرى من وراء ألبيرتين شبح أغوستينلي أو الأسرى الآخرين، فإنه يبدو لنا أننا نرى أيضاً جزءاً من بروست نفسه، ذلك الذي يستطيع أن يحمل عليه بروست بشدة من خلال الراوي. هذا وإن شبح أمّ الراوي يلعب أيضاً دوره المخصص له في هذا القسم من الرواية. فهي وألبيرتين لا توجدان معاً أبداً في الشقة في وقت واحد، إذ يبدو أن وجودهما المتواقت أمر بعيد عن التوافق. وعبثاً تحاول أم الراوي أن تعترض على العلاقة الحميمية بين الشابين. ومع ذلك فإن الراوي بذلك التقصير في الاحترام البنيوي يذكّرنا بالآنسة فانتوي، فهو يقارن على الدوام بين السلام الذي تحدثه ألعابه الإيروسية مع ألبيرتين، وبين السلام الذي كان حضور أمه في الليل يسبغه عليه وهو صبي. ومن جهة أخرى فإنه حينما يتحدث إلى ألبيرتين بشأن «رذيلتها» و«الخطأ الذي ترتكبه» فإنه يستخدم،

كما يقول هو لنا، نفس اللهجة الأخلاقية العالية التي كانت تستخدمها أمه معه حينما تعنفه. إن المشكلة التي كان يطرحها أسلوب ألبيرتين في الحياة تجاه الراوي لهي في الحق نفس المشكلة التي تطرح أمام مدام بروست من قبل الابن الذي يحبها حباً عميقاً وهو مع ذلك الحب يخفي عنها جانباً كاملاً من وجوده وهو جانب لا بدّ أنها كانت تشك فيه على أية حال.

هناك لحظات في «الأسيرة» تكون فيها الغليانات المحمومة التي تجري في ذهن الراوي غير موصولة في الظاهر بالغيرة، وإنما بما يمكن أن يكون بيسر حالة الصراع الأخلاقي الدائم الذي وجد بروست نفسه مشتبكاً فيه. إنّ هذا هو التفسير الوحيد لتلك النبرة الأخلاقية الحادة، في بعض أجزاء الحوار الذي يجري بين الراوي وزميلته والأحكام التي يصدرها عليها. وذلك يوضح أيضاً السبب في كونه يشير إلى ألبيرتين بوصفها الطرف المذنب، المحكوم عليه مسبقاً والمعاقب بهذا الاستهجان الأخلاقي الذي يبديه الراوي. فبالإضافة إلى استخدامها كذريعة للغيرة فإن ألبيرتين لتبدو نافعة أيضاً بوصفها كبش فداء:

«كنت أفضل لحياتي أن تبقى على الصعيد الرفيع الذي كان لحدوسي، خصوصاً ذلك الحدس الذي حصل لدي في اليوم الأول على شاطئ البحر، عندما رأيت في تلك الفتيات أنهن يجسدن فوران اللذة وأنهن الرذيلة في حالة تقمصها اللحم والدم، ثمَّ مرة أخرى، في الأمسية التي رأيت فيها معلم ألبيرتين يقود تلك الفتاة المشبوبة إلى الفيلا الصغيرة كما يدفع المرء في القفص بحيوان لا يمكن لأي شيء في المستقبل، على الرغم من المظاهر، أن يفلح في ترويضه. حتى إن كانت حدوسي لا تتفق وما كان بلوخ يخبرني به حينما جعل العالم يبدو لي على تلك الدرجة من

الحُسن، بحيث يجعلني أهتز طرباً لكل لقاء خلال جولاتي ومسيراتي ذلك بأنه أظهر لي شمولية الرغبة في العالم».

تختفي ألبيرتين في الموت وهي محملة بكل خطايا الجسد. ويحدثنا الراوي بشأن بيرغوت «ربما كانت مشكلة الأخلاق لا تطرح إلّا من خلال حيوات مفعمة حقاً بالرذيلة، تطرح بكل قوة الاستهجان الأخلاقي». وإن هنالك الكثير جداً من الاستهجان الأخلاقي في «الأسيرة» فالجنسية المثلية تظهر هنالك بوصفها مسؤولية أخلاقية ثقيلة، تجعل أية فرصة للسعادة أمراً مفعماً بالمشكلات إلى أقصى الحدود.

إن عنوان «الأسيرة» بحد ذاته عنوان ملتبس غموضاً. ويفسر الراوي قائلاً إنه علم: بمحض الصدفة من ألبيرتين أن الصديقة التي جاءت بها هي الآنسة فانتوي «ولكن كلمات: الصديقة هي الآنسة فانتوي» كانت مثل كلمات «افتح يا سمسم» التي كنت أنا نفسي غير قادر على العثور عليها والتي أدخلت ألبيرتين في داخل أعماق قلبي المحطم. وما كنت حتى لو بحثت لمائة سنة قادراً على العثور على وسيلة لفتح الباب الذي أوصد عليها بفعل تلك الكلمات!

وهكذا فإن ألبيرتين سجينة في قلب الراوي. وهي أيضاً سجينة صورة معينة وهي صورة مونجوفان كما أنها في الوقت نفسه سجينة حكاية سوان. وهي سجينة أيضاً وفقاً للراوي، داخل مذاقها للّذة وضعفها تجاه النساء. ثمّ إنها سجينة بالمعنى الفعلي للكلمة أيضاً لأنها تعيش مع رجل يقيم حولها الجواسيس والأرصاد ويخضعها لأدنى نزواته. «لقد فاجأها أن تعلم حينما استقرت في باريس في بيت الراوي، أنها في عالم غريب فيه عادات لم تعرفها من قبل، تنظمه قوانين لا يمكن انتهاكها أو مخالفتها».

ولكن أليس الأحرى أن نقول أن الراوي هو السجين؟ سجين مزاجه الذي يبقيه محتجزاً في غرفة، وسجين الرؤى والصور التي تقضّ مضجعه، وسجين الرغبات الهائمة تجاه العابرات مثل فتيات الحليب وغيرهن، تلك الرغبات التي يرغم خيالُهُ ألبيرتين على إشباعها له، ثمَّ هو سجين شبكة من التجسس والأكاذيب التي يقيمها هو، وهو أخيراً سجين كل تلك التهاويل الحلمية التي تبقيه أبعد ما يكون عما يريد أن يكون، وألبيرتين هي بعد كل حساب ليست سوى الأداة التي يستخدمها من أجل بناء حياة متخيلة تحول أفكاره عن العمل. إنها ليست ألبيرتين بل عقل الراوي الذي هو سجين، عقله وإرادته وحياته ذاتها، كل ذلك سجين، ولا يطلق سراح ذلك إلّا بموت ألبيرتين. إن العلاقة بين ألبيرتين والراوي برمتها لتحمل نفس الثنائية والالتباس كما في العلاقة بين المعذب والضحية القائمة بينهما.

وبهذا المعنى يكون «الأسيرة» و«ألبيرتين التي اختفت»، أهمية خاصة جداً في الرواية. لقد تحرك الراوي حتى الآن نحو الحياة، نحو الأفراح الواقعة خارج ذاته، تلك الأفراح كانت تغربه مثل حدائق أرميدا. فلم يكن هنالك من شيء يجعله يتوقع الكهوف المعتمة التي دخل فيها الآن، إذ لم يكن لديه من قبل سوى إشارات ضعيفة جداً بوجودها. هذا وإن وقوعه اللا متوقع في الأسر ليبدو طويلاً أكثر مما ينبغي بالنسبة للقارئ.

إلّا أنه بعد أن نقوم بهذه التحفظات، وما أن نكون قد ارتضينا المواضعات التي يفرضها علينا بروست حتى نستسلم شيئاً فشيئاً للهجة الخاصة بهذا القسم من الرواية. إن هذا القسم ليتسم بمفاجأةٍ تأملية مسهبة تصله بالصفحات الافتتاحية في الرواية حيث تستثار ذكرى كومبراي لأول مرة. ويعود للظهور موضوع الغرفة والنوم واليقظة.

ويغادر الراوي إقليم ما هو خيالي ابتغاء «الصعود مرة أخرى على المنحنى الحاد المفاجئ للتأمل الذاتي» وذلك محاولة منه في أن يفهم الامتحان الذي يمر به. وفيما عدا المقاطع الطوال «الدخيلة في السياق» والتي يتناول فيها الراوي كلا من موريل وشارلو وآل فردوران، فإن انتباهه بات الآن متركزاً بكليته تقريباً على «الحالات النفسية المتغيرة لمناخه الداخلي». وإن ما يسيطر على حالاته النفسية المتغيّرة وحمى تحليلاته هو اللهجة المكبوتة للتأمل. فكلّ شيء يبدو مكتوماً بينما هو يعبر إلينا من بعد داخلي. إنّ لعبة الاختباء التي يلعبها الراوي مع ألبيرتين لهي رمزية أكثر مما تكون حقيقية، وعلى الرغم من أنه وصفها بإسهاب، فإنها ليست أكثر من وسيلة يلقي بواسطتها بروست ضوء على دراما وراءها أكثر شمولية: وهي دراما العزلة والوحدة.

إنّ التقلبات ونوبات الغيرة المزمنة تتطور في حركة بطيئة، ولكنها لا تفعل أكثر من تكرارها وتوسيعها وتوضيحها لإيقاع المرض الذي كان سوان يعرفه معرفة جيدة. فبينما تبدو الغيرة على الدوام أنها تدوس على نفس أرض الدوس (لدراسة الحنطة) وهي تضرب ضربات عمياء يتقدم الراوي نحو معرفة من نوع مختلف. فهو يتمزق مشدوداً إلى عامودين متقابلين ذلك لأنه شرع يدرك الطبيعة المزدوجة لوحدته. وفي الوقت نفسه نراه يسعى للخلاص من وحدته بأي ثمن:

«إنّ الارتباطات التي توحدنا مع شخص آخر لا توجد إلّا في شبابنا. وبينما تتزايد الذكرى في وهنها تصير الارتباطات مترهلة، وعلى الرغم من الوهم الذي يسعدنا أن يخدعنا والذي نريد أن نخدع به الآخرين بسبب الحب أو الصداقة أو التأدب أو الاحترام أو الواجب، فإننا نوجد وحيدين.

إن الإنسان مخلوق لا يستطيع أن يخرج من نفسه وعندما يحاول توكيد غير ذلك فإنه يكذب».

إنّ هذه الحقيقة التي يتقدم نحوها الراوي رغماً عنه. وتظل هذه الحقيقة قائمة بعد أن تكون التجربة التي خلقتها قد تم نسيانها نسياناً تاماً.

كلّ إنسان سجين، موصد عليه داخل نفسه مثلما انعزل الراوي في غرفته، ولكنها ليست حالة يرتضيها كلّ إنسان أكثر مما يرتضيها الراوي الذي يتضح فيما بعد أنه يستخدم الغيرة من أجل الصراع في كلّ بوصة من الطريق ضِدَّ أي شيء يفصله عن ألبيرتين:

«أخبرت نفسي... لقد كان أمراً حسناً. إنني بتساؤلي المستديم لنفسي عما ذا تقوم بفعله، مفكّراً وراغباً في كلّ لحظة... يتوجب علي أن أبقي هذا الباب مفتوحاً، الباب الموصل الذي فتحه الحب في داخلي. وأنه على أن أستشعر بحياة شخص آخر تفيضُ متفجرةً من بين الصمامات المفتوحة إلى داخل الخزان الذي ينبغي ألّا يصير آسِناً».

ومنذ الآن فصاعداً تتخذ الحكاية مغزاها العام، المغزى الذي يتجاوز ويتخطى قصة الراوي الخاصة التي هي على شيء من الغرابة. وفضلاً عن ذلك فإن القصة تأخذ مكانها الطبيعي في جسم الرواية ككل. ذلك لأن ما يكتشفه الراوي في علاقته مع ألبيرتين هو أنها ليست سوى ذريعة بشرية لنشاط ذهني تجري تجربته بواسطتها وبدلاً من أن تكون مجرد مخلوق ينتظر منه شيء من الحنان. فإن ألبيرتين هي اللغز الذي يقدمه أي كائن بشري للعقل. ومن خلالها يتعرف الراوي على حدوده المحدودة، هو ويدرك أنه ليس قادراً على اختراق تلك الحدود. وفي الوقت نفسه يعلم

أن حياة أي كائن آخر شيء لا يمكن اختراقه. وإذ يقوم القسمان المذكوران أي «الأسيرة» و«ألبيرتين التي اختفت» بتحديد مشكلة الوحدة على هذا النحو ولو من غير أن يجلوها. فإنهما يهبان الرواية بعدها الأخلاقي. إن «الباب الموصل» الذي فتحه الحب قد أوصد أمام الراوي. ولم يتبقَ له سوى أن يستدير نحو باب آخر. فإنّ باب سباعية فانتوي الموسيقية ينفتح في داخله كالباب الذي فتحته سوناتا فانتوي لمدة لحظةٍ في داخل سوان.

إنّ الموضوعين، موضوع الوحدة والهوس القلق بشأن ألبيرتين، يتبادلان بصورة منتظمة تماماً في «الأسيرة». وإنّ الصفحات الافتتاحية الهادئة في هذا الجزء لتتباين تبايناً مدهشاً، مع اللهجة المنفعلة في الصفحات الأخيرة من الجزء المسمى بـ«سدوم وعموره» وهذا التباين يسم القصة كلها بميسم خاص. على الرغم من أن موضوع القلق يتسلط شيئاً فشيئاً على موضوع السكينة.

«لدى انبلاج الصباح ووجهي ما يزال متجهاً نحو الجدار، وقبل أن أرى من فوق الستائر الداخلية ظلال أشعة النور الأولى فإنني أستطيع حتى آنذاك أن أحزر أيّ نوع من الأيام يكون ذلك اليوم. فالأصوات الأولى القادمة من الشارع قد أعطتني المعلومات اللازمة لذلك، كأن تأتي الأصوات إلى أُذُني مكبوحةً ومشوّهة بفعل البلل في الجو أو تأتي مرتجفةً كالسهام في تلك المنطقة المتجاوبة الأصداق الفارغة من صباح واسع نقي هش الانجماد، وما إن أسمع جعجعة أولى الحافلات حتى أستطيع أن أخمّن ما إذا كانت منقوعة بالمطر أو أنها تمضي في السير تجاه أفق أزرق.

وربما كانت تلك الأصوات قد سبق الإعلان عنها بواسطة إبلاغ أسرع وأشد تمكناً. يتسرب متلصصاً في داخل هجعتي مغرقاً إياها في حزن بدا

أنه يتنبأ بالثلج أو ينطق (من خلال شفاء الكائن الصغير الذي يعود للظهور هنالك أحياناً) بأناشيد كثيرة تمجد الشمس بحيث إنني وقد شرعت أول الأمر بالابتسام في نومي. مهيئاً عيني. وراء جفنيها المغلقين، لأن تنبهرا، استيقظُ أخيراً في غِمار إرنانات موسيقي مصمّة للسمع».

في هذا الوصف الهادئ يخلق الراوي جواً من الحياة اليومية يبدو لأول وهلة أنه قد رمى مرساته في قرارة «السلام المنزلي» وذلك بسبب وجود ألبيرتين في الغرفة المجاورة. إن استيقاظه وزيارة ألبيرتين له وخروجها من البيت وعودتها. وحضورها في المساء وسكون الليل. لتتواقد جزئياً جزئياً نحو التناغم (الهارموني).

ولكن عنصرين متضادين يبرزان على الفور. إنّ اليقظات الصباحية وصيحات الشارع والتبدلات في المناخ لتجلب معها سلاماً سعيداً. غير أن حضور ألبيرتين يحطم ذلك السلام. «لقد كان من غرفتي بوجه خاص أنني أغدو واعياً. خلال تلك الفترة، بالحياة خارج ذاتي». ولكن الراوي لا يدرك هذه الحياة الخارجية إلا عندما لا تكون ألبيرتين في جواره. «... فما أن تغادرني لتخرج حتى أكون قد استعدت. وإن كان ذلك لهنيهاتٍ معدودات، الشعور بحسنات الوحدة». وحالما تظهر ألبيرتين سواء بشخصها أم في أفكار الراوي. فإن هذا الجو يتلاشى. وهذا التبادل الهادئ كالتنفس، الذي جرى بين الوحدة وبين عالمي الراوي الداخلي والخارجي ينحسر ليحل محلّه قلق مضطرب غير مريح لقد توزع انتباهه، وأخذت أفكاره تنطلق في كلّ اتجاه عبر سلسلة من الهجمات الحادة العمياء فهو يخبرنا عن ألبيرتين أنها «كانت قادرة على أن تسبب لي الألم وليس الفرح». وما كان يتوقعه منها فوق كلّ شيء هو راحة البال. السلام الذي

يحرّر روحه بحيث لا يتدخل شيء في مدركاته. وفي تناقض فريد يرجو ألبيرتين أن تجعل الوحدة ممكنة له بأن تضمن له راحة البال الكاملة. ولكنه من أجل أن يتوصل إلى راحة البال هذه فإنه لا يستطيع أن يتحمل أدنى سرّ يتعلق بشخصها. إذ ينبغي أن يعرض كلّ شيء.

«إن الصورة التي بحثت عنها... لم تعد بعد صورة ألبيرتين التي كانت تحيا حياة لم أكن أعرف عنها شيئاً. إنما كانت صورة ألبيرتين التي لم تكن انعكاس العالم البعيد بل التي لا تريد شيئاً سوى أن تكون معي، وأن تكون مثلي تماماً. ألبيرتين التي تكون انعكاساً لما هو لي، لا لما هو مجهول».

ويدرك الراوي حياته الخاصة على أنها مركز عالم ألبيرتين وأن كلّ شيء في حياتها إنما يعتمد عليه وما يريده منها إنما هو التوافق التام معه. وغيرةُ الراوي تتمركز على ما تبقى من المجهول في شخص ألبيرتين، أي كلّ الناس الذين تعرفهم وكل أفعالها وكل رغباتها التي تقع خارجه. إنه يخبرنا بأننا «نشعر بالغيرة إزاء أفعاله» وبسبب من غيرته فقد عزم على نفسه ورسم الخطط لتحري أفعال ألبيرتين، وشرع بالتحقيق الذي طرحت نتائجه مشكلات أخرى تتجاوز حدود الغيرة لتكون أمراً ذا طبيعة أخرى. ومن وجهة نظره فإن قسمَي «الأسيرة» و«ألبيرتين التي اختفت» يمكن أن يسميا «بحثاً عن ألبيرتين المجهولة».

في «الأسيرة» يجري التحقيق من خلال ألبيرتين نفسها، وبصورة ثانوية من خلال شهادات السائق أو الفتاة أندرية. ولكن موت ألبيرتين يحدث تغييراً في طبيعة التحقيق ولكنه لا يؤثر على النتائج المستحصلة. ويكتشف الراوي أن حياة ألبيرتين موزعة ومبعثرة من حيث المكان. وبعيدة التاريخ من حيث الزمان، ومرتبطة بعدد لا يحصى من الناس. إن من المستحيل

الإحاطة بحياتها والإمساك بها. قبل أن تختفي كانت ألبيرتين مثل جاك غودو في رواية جول رومان «موت أحدٍ ما» قد ملأت مكاناً لا يمكن تحديده. له عمق في ذكريات الناس وهو موجود أيضاً على سطح الزمان وشيئاً فشيئاً يدرك الراوي أن هنالك دواماً وثباتاً في ألبيرتين غير متوقعين وهما لا يمكن فهمهما. في ألبيرتين نفسها التي أراد أن يقلصها إلى أبعاد وحجم ما رأى هو نفسه منها، عندما راقبها وهي نائمة، لقد تحولت علاقتهما، كما كان يفهمها هو، ولقد أدرك الآن:

«... إن المشكلة الطويلة للروح التي تعتقد أنها تحيا منعزلة داخل نفسها لا تكون مونولوجاً (حواراً داخليا) إلا في الظاهر فقط. ذلك لأن أصداء الواقع تغير من مجراه. إن مثل هذه الحياة لتشبه فيما يبدو محاولةً تلقائية في السيكولوجية الذاتية التي تعطي من على البعد «أحداثها» لرواية واقعية كلّ الواقعية تتناول واقعاً آخر، ووجوداً آخر، وإن ما في هذين من تقلبات يقوم بدوره في حَرْف الخط البياني وتحويل اتجاه المحاولة السايكولوجية».

إن كلّ المعلومات التي حصل عليها الراوي بشأن ألبيرتين معلومات مُتَيسرة، متناقضة وملغزة، وإنها لتقاوم كلّ محاولة لإعادة بنائها بناء منطقياً موصولاً. ثم إنه يعطي هذه المعلومات تفسيرات مختلفة استناداً إلى حالته ومزاجه. فإذا كان من أجل إشباع حبّه يحتم على ألبيرتين ألّا تكون منحرفة فإن المعلومات التي يجدها ستدعم هذه الفرضية. وإذا كان قد بات عديم الاهتمام بحيث إن إثم ألبيرتين لم يغدُ ذا أهمية كبيرة بالنسبة إليه، فإن المعلومات التي يتلقاها يبدو أنها تكشف عن ذلك. ويعود بنا ذلك إلى تذكر جولاته في بالبيك مع مدام فيلا باريسي إذ يقول «قبل أن أجلس في العربة أكون قد كوّنت المشهدَ البحريّ الذي كنت في طريقي إلى مشاهدته.

وفضلاً عن ذلك فإن طبيعة المعلومات التي تصله لا اعتبار كبيراً لها، فليس فيها أدنى أهمية في داخل ذاتها. ولكن ما يصبح واضحاً على نحو بطيء بينما تتجمع المعلومات بشأن ألبيرتين هو العبث المطلق لمثل هذا الجهد. إن نتائج بحث الراوي عن المعلومات لتبدو مشكوكاً فيها لدى القارئ لأن الراوي لم يحاول قط. طوال حياة ألبيرتين، أن يحوز تعاونها وثقتها، وبعد أن ماتت كان الأوان قد فات وإلى جانب ذلك فإن ألبيرتين من بعض الجهات تمثل الخداع مُجَسَّداً. وعلى أية حال فإن ما كان يمكن لثقة ألبيرتين أن تمنَحه إياه، استطاع هو في النهاية أن يكتشفه في تأملاته حول نفسه وحول حياته الخاصة، وبدا له الخداع متأصلاً في حياة حتى أرفع الكائنات البشرية أخلاقيةً. لقد كان يعتقد «بأن هنالك عالمين أحدهما يغطي الآخر، فأحدهما يتألف من الأشياء التي يقولها أفضل الناس وأشدهم صدقاً. ووراء هذا العالم عالم أفعال هؤلاء الناس أنفسهم» فعلى هذا الاعتبار وفي نهاية التحليل تصبح ألبيرتين مشابهة لكل أحد ولكل الناس.

إن تحقيق الراوي بشأن ألبيرتين يبرز إلى النور دون انقطاع شظايا مدهشة وغير متوقعة من الحياة تقضُّ مضجعه. وحياة ألبيرتين الراهنة التي يحاول بكل جهد أن يحيط بها. ومن جهة المكان الداخلي ومن جهة الزمان، منسحبة على الماضي بينما تغرق المستقبل، وأنه ليشعر أن «وراء كلّ واحدة من كلماتها توجد كذبة، ووراء كلّ بيت تقول أنها ذاهبة إليه يوجد بيت آخر، ووراء كلّ فعل وكل شخص يوجد فعل آخر وشخص آخر». أما بشأن ماضيها «فإن ما تُقرُّ هي به، على قدر ما يتعلق بماضيها. ليترك فجواتٍ فارغة كبيرة يتعين علي أن أملأها بتمامها ولكنني قبل أن أملأها يجب علي أن أتعرف على حياتها». وإن محاولته «للتعرف على

حياتها» من الخارج، وإعادة بنائها على دِعامة من البنيات لا تفلح إلاّ في مضاعفة بلباله وفي تراكم كتلةٍ من التناقضات المتشابكة التي تبدو للراوي أنها تُخفي ما يعتبره الأمور الأعظم في الأهمية والخطورة. إن بحثه لا يُنجز شيئاً سوى الهدم الكامل لراحة باله، وإنه لواثق من أن حياةً تعاش في عميّ مطبق هي الحياة الوحيدة الممكنة مع ألبيرتين «النتيجة الوحيدة في توغلي في الكشف عن قطاع واحد من المنطقة العظيمة الممتدة من حولي هي أن تزيد في أن تبعد عني ذلك الكيان غير القابل للمعرفة الذي هو حياة شخص آخر بالنسبة لنا دائماً، وذلك حينما نسعى لتشكيل فكرة نهائية عنه».

ابتغاء تخللِ مُجد «للحياة الحقيقة» لشخص ما، فإن علينا أن نخترق جدارَ عاداتنا أو نعبر من خلال اللا مبالاة التي تخلقها أنانيتنا الهائلة في علاقتنا بذلك الشخص. والحب يرتضي اللغز ويزدهر على ما هو مجهول: إن الغيرة الاعتيادية هي بالنسبة للراوي أدنى في الوقع، كمحرّض على الاستطلاع المهموم من الجنسية المثلية. إن صورةَ مونجوفان لتضع ألبيرتين على نحو فجائي في داخل عالم هو وفقاً لتعريفه عالم مغلق أمام الشاب، ولن يكون في استطاعته أبداً أن يدخل فيه. أو يقلّصه إلى كميةٍ معلومة. وهكذا فإن قلقه لا يمكن له أن يسكن ولا صراعه مع المجهول أن يصل نهايته إلا في النسيان. فلا شيء سوى غياب ألبيرتين وموتها ما يستطيع أن يجلب النسيان. ذلك أنّ حقيقتها الموضوعية هي بؤرة هَوَسه. فبسَبب أن ألبيرتين هي «آخر» تغدو علاقتهما باعثة على هذا القدر العظيم من الدراما، هنالك رباط حقيقي ومنطقي يصل بين صورة مونجوفان والتحقيق القاسي الذي تسببه، غير أن ذلك يمضي بالراوي إلى أبعد مما كان يتوقع بكثير.

والعالم الغامض الذي تنطوي عليه ألبيرتين في داخلها غير قابل على أن يعرف في أية لحظة معينة حتى بالنسبة لنفسها هي، وهذا يصدق أيضاً بحق حركة حياتها في الماضي كلها. فإنها حركة ليس في مقدور أحد، حتى هي أن تقفو آثارها اقتفاءً متكاملاً.

يطرح موتها مشكلةً أخرى لدى الراوي، لقد أكّد اختفاءها عن المشهد ولكنه لم يغير شيئاً في الطابع الافتراضي بكل شيء يمكن للراوي، ومعه القارئ، أن يعرفه بشأنها. منذ لحظة موتها تمضي ألبيرتين، وإن كان ذلك على نحو أبطأ، في الطريق الذي مشته جدة الراوي، الطريق المفضي إلى النسيان. وهكذا فإن ألبيرتين، التي كانت قد ظلت على الرغم من كلّ مجهودات الراوي غريبةً بالنسبة إليه، فقد اختفت اختفاءً كاملاً من ذاكرته. إن موتها حقيقة نهائية ومطلقة لا يستطاع معها أن يعرف أيما شيء. وليس من شيء سوى حياتها، العابرة والنسبية ولكنها مع ذلك كانت فيها كائناً فريداً... ما ينطوي على الأهمية، وهذا الطابع الفريد لحياتها هو الذي يستطيع كلّ التركيز الغيور الذي بذله الراوي أن يخترقه. ألبيرتين، حيةً وغير قابلة على الضمور. وبما لديها من «إرادة معتمة لا تلين» ألبيرتين هذه وحدها التي لها قيمة في عيني الشاب. وينير موتها مرة أخرى مشكلة قيمة الحياة العابرة، وهي مشكلة سبق أن طرحها موت جدته. ويضع بروست إلى جانب موتها موت الكاتب بيرغوت مع بقاء أعماله التي تركها حيةً، وكذلك بقاء الموسيقيّ فانتوي في ساعته. لقد تجمعت كلّ العناصر هنا. متهيئةً للكشف وجاهزةً لإحداث المركّب الذي سيقوم به الراوي في حفلة آل غيرمانت حينما يدرك في نهاية الأمر أن الموت ليس أمراً عَرَضياً وأنه مقترب منه هو أيضاً. ويؤدي موضوع الوحدة نحو موضوع الموت مباشرةً.

يتعاقب تمحيص الراوي المحموم وتحقيقه في ألبيرتين مع لحظات من التواصل مع نفسه هو. فإذ يكون منعزلاً في غرفته. يغدو شيئاً فشيئاً أكثر وعياً لأبعاد الزمان الداخلية. ويصير متحسساً لها بفعل لحظات معينة من الماضي تقفز إلى الحياة وتنغمر في الحاضر مضرمةً فيه النار، وللمرة الأولى يلحظ «التواصلات والعلاقات» التي توقظها مشاعر معينة، تواصلات وعلاقات بين عالميه الداخلي والخارجي.

«دخلت فرانسواز لتشعل النار، ومن أجل أن تجعل المدخنة تنشُق الدخان فقد أخذت حزمةً من الأغصان اليابسة. وقد شرعت رائحتها، التي نسيتُها منذ سنة، ترسم حول المدفأة دائرة سحرية في داخل نطاقها بينما كنت أشعر بنفسي وأنا أتملّى كتاباً ما تارةً في كومبراي وتارةً في دونسير... أحسست بالسعادة، وأنا ما أزال في غرفتي في باريس، كالتي كانت لديّ وأنا على وشك الخروج للتمني نحو ميزيكليز. أو حينما كنت أريد الذهاب للانضمام إلى سان لو وأصدقائه في معسكر التدريب... كانت رائعة أغصان الأجمة في الجو الصقيعي مثل قطعةٍ من الماضي، كتلة ثلجية انفصمت عن جليد شتاء مضى عليه زمان طويل تدخل عليّ غرفتي، وغالباً ما تكون مرقّشة فضلاً عن ذلك بهذا العطر أو ذاك النور. كما لو كانت موسومة بتتابع السنوات المختلفات التي وجدتُ نفسي فيها منغمراً مجتاحاً، حتى قبل أن أستطيع تشخيصها، بتوقِ الآمال التي طال أمدُ هجرانها».

وهو يكتشف «كماناً داخلياً تجعله أحاسيسُ معينةً تولّدها الوحدة قادراً على الإرنان، وأن هذه الأحاسيس لتفتح في داخله عالماً كاملاً».

«كانت تلك التعديلات بحد ذاتها (والتي هي وإن جاءت من الخارج

لكنها داخلية) تعيد لي صياغة العالم الخارجي، وإن أبواباً موصلةً كانت من قبل موصدةً لمدة طويلة قد انفتحت على مصاريعها في ذهني. واستعادت حياةُ مُدُنٍ وبهجاتُ جولاتٍ معينة مكانها في وعْيي. وإذ أكون بكليتي متناغماً مع ذلك الوتر المُرِنّ فإني أرتضي أن أضحي بحياتي الهامدة في الماضي وكل حياتي المقبلة، التي تمحوها مَمْحاةُ العادة، من أجل واحدةٍ من هذه اللحظات الفريدة الخصوصية». وبينما يكون الراوي ساكناً بلا حراك فإنه يكتشف في نفسه تدرجاتٍ من ضمير «الأنا» تترامى بعضها فوق بعض بدءاً من «الأنا الأساسي» «عابد الشمس الصغير العيي في النطق» ثم صُعُداً نحو الأنا التي تخص «الفيلسوف». وهو قانع كلّ القناعة بأن يتأمل في هذه الأنات (جمع أنا) تأملاً سلبياً. ولما أن اختفت ألبيرتين شرع يعود بفكره إلى فترةِ حياتهما معاً:

«وهكذا إذاً تغيرت حياتي تغيراً تاماً... وما كان يجعل حياتي حلوةً عندما أغدو وحدي هو على وجه الدقة الانبعاثُ المستديم. بإشارة من لحظاتٍ منطابقة معها. للحظاتٍ من الماضي. فمن صوتِ المطر كنت أستعيد رائحةُ زهور الليلك في كومبراي، ومن تزايل أشعة الشمس فوق الشرفة كنت أمتلك من جديد مرأى الحمائم في الشانزليزيه، ومن كتم كلّ الضجيج أبّان ساعات الصباح الحارة كنت أستعيد طعم الكرز، أما التوق إلى بريتاني أو البندقية فكان يستثيره صوت الريح وعودة عيد الفصح».
ولكنه لا يتوصل إلى أي استنتاج من هذه الانطباعات. فأولاً كانت أفكاره مستغرقة كلها في مطاردة لغز ألبيرتين، ثم بعد ذلك صارت تمزقه اللوعةُ التي سببها له موتها حتى ينساها في الأخير. إن الحقيقة الموضوعية التي كانت ألبيرتين تمثلها مرة أخرى تجعل الراوي يحوّل بصره عن نفسه وعن

الحياة التأملية التي كان يحياها من سريره. ولكن عملية النسيان البطيئة تأتي إليه بالجوانب المقابلة لهذه التجارب، وتجلبها إليه باتساق متكامل، ويرى الراوي جيلبيرت التي لا يتعرفها فيشعر برغبة جسدية نحوها:

«تحت وطأة الرغبة، وتبعاً لذلك، بفعل الرغبة في السعادة، رغبة أثارتها جيلبيرت في خلال تلك الساعات إذ ظننتها شخصاً آخر، فإن عدداً معيناً من التعاسات والانشغالات الأليمة، وكانت حتى برهة مضت تستبدّ بعقلي. قد انطلقت حاملة معها قطّاعاً كاملاً من ذكريات ربما صارت متهاوية مرتجة بشأن ألبيرتين». ولا يقيم الراوي أية صلة أبداً بين «كتم مقطع كامل من تداعي أفكاره» والتقدم البطيء لذلك «الجزء من الجليد الذي انفصل عن شتاءٍ بعيد في الزمان» الذي أعادته النار من الماضي إلى فكره.

وإذ يكون عقله واقعاً تحت تأثير عذابه فقد يَتَلَبَّثُ متعمقاً في مشكلة هوياته المتعددة الماضية واللحظات «الضائعة» في النسيان أكثر مما يتلبث لإدراك المشكلة المتمّة لتلك وهي هويته في اللحظات «المستعادة» خلال الوحدة.

«... إن ذكرى كلّ الأحداث التي توالت بعضها إثر أخرى في حياتي... وفي أثناء هذه الشهور الأخيرة من وجود ألبيرتين قد جعلت هذه الشهور تبدى لي أطول من عام واحد، والآن فإن نسياني هذا لأشياء التي لا تُحصى قد فَصَلني عبر برازخ من المجال الفارغ عن أحداث قريبة الوقوع، تجعلني تلك الأشياء أظنها بعيدة لأنني أمتلك ما يدعى «بالوقت الكافي» لنسيانها. وهذا النسيان يتدخّله المقطّع اللا منتظم في ذاكرتي، مثل ضباب كثيف في البحر يمحو كلّ معالم الأرض. فقد أربك إحساسي بالأبعاد في الزمان وحطمه. ماطّاً هذه الأبعاد الزمانية في مجال، ومقلصاً لها في

مجال آخر بحيث صيّرني أعتقد بنفسي أنها في لحظة معينة أشد قرباً من الأشياء، وفي لحظة أخرى أشد بعداً عنها مما كنت عليه مع هذه الأشياء في الحقيقة والواقع. وكما أن المجالات الجديدة، والتي لم أكتشفها بعد والتي تنطرح قدامي... لن يكون فيها آثارٌ لحبي لألبيرتين أكثر مما كان من آثار في الماضي الذي عبرته لحبي جدتي. وغدت حياتي تظهر لي انها تعرض تتابعاً من الفترات ليس فيها، بعد فاصلٍ ما، أيُّ شيء ما عدا الفترة السابقة بالحياة يبقى حياً في الفترة اللاحقة لها. وبدت حياتي شيئاً خِلوّاً من دعامة النفس الفردية الثابتة المتماثلة مع تكوينها، شيئاً هو من عدم الفائدة في المستقبل ومن شدة استطالته في الماضي بحيث يمكن للموت فعلاً أن يضع خاتمة لمسيرتها هنا أو هنالك من دون أن يصل بها إلى أدنى نهاية».

إن عملية الذكرى، وهو لما يفهمها بعد الفهم التام، لتحيل الحياة إلى أمرٍ لا مغزى له، سخيف من دون معنى ولا اتجاه. وهذا الموقف أكثر أهمية من المعاناة التي يبرز منها لأنه ينشئ تغييراً في علاقة الراوي بحياته فلقد وصل إلى عتبة انعدام الاهتمام. والفن وحده يبدو أنه يندُّ هارباً من تفاهة الحياة. إن بعث الأنات (جمع أنا) الماضية في لحظات وحدته، والأنات التي تظهر غير موصولة والتي تتابع الواحدة الأخرى في الزمان إنما هي عناصرُ متناقضة لا يحاول هو أن يوفق بينها. إنها وجه التجربة التي ستفتح أمامه أفاق «الزمان المستعاد». في استكشافه للوحدة وسيرها يقترب الراوي مرة أخرى من لغز الزمان ولكنه يخفق في فهم وجهتيه المزدوجتين، إن الباب يوصد تلقاء البحث الذي حثت عليه غيرته فيترك الراوي بعدُ ولا شيء عنده سوى اليقين بالإخفاق. «إن الحقيقة والحياة مرهقتان متشددتان، وعلى الرغم من أنني لم أعرفهما

حق المعرفة، فإن كلّ ما تركاه لي كان انطباعة الحزن الذي يسرّ الطريق للعياء». ومع نهاية أحدوثة ألبيرتين يدخل الراوي إقليم اليأس. وتستدير حياته من المستقبل متجهةً نحو الماضي، ومن الخيال إلى التذكر، ومن العالم الخارجي إلى العالم الذي في داخله. في هذا القسم من عمله بعيد بروست القول. مع شيء من التكرار، في كلّ «الحقائق» السيكولوجية والأخلاقية المنبثة خلال روايته برمتها. مانحاً تلك الحقائق وزن الحقائق النهائية القاطعة، وأنه ليعطي لتحليله طابعاً من التجريد والإطلاق بحيث يبدو أحياناً كأنه أطروحة في علم النفس. ويضع الراوي هذه المدركات ضمن بعدٍ جديدٍ موجهاً لها نحو الذاكرة وكبواتها مفسراً بهذه الطريقة كلّ «التقطعات» الأخرى في حياته الباطنة. غير أن الانطباعة الكلية هي انطباعة الرتابة سواء أكان ذلك في التجارب التي يصفها أم فيما يسميه بـ«الحقائق» التي يصوغها.

على أن هذه الحقائق لا تخلو مما يناظرها في المجال الجمالي. لا يفلح الراوي أبداً في إعادة تشكيل حياة ألبيرتين، في معرفتها معرفة حقيقية. وهو لا يفلح مطلقاً في أن يرى هذه الفتاة الكاعب من كلّ وجهاتها ولا فك خيوط علاقاتها المتشابكة في الزمان والمكان. فألبيرتين تنكسر إلى ألف شظية لأن الراوي لا يمتلك مفتاحاً «للروح الداخلية التي تعطي التماسك لهذا الكيان الكلي الناشط الزائل الذي هو ألبيرتين». ماذا كانت حكاية ألبيرتين خلال مكوثها في بيت الراوي، وبالتالي ماذا كانت الحكاية الحقيقية لحياة الراوي معها؟ بل ما هي حكاوي سوان وأوديت الحقيقية؟ هذا السؤال يطرح نفسه بحق كلّ الشخوص في العالم البروستي وبحق الراوي نفسه على المستويات كافة.

إن الشخوص البروستية كمياتٌ مجهولة ويُرغمُ الراوي في النهاية على ارتضاء هذه الحقيقة التي تكشف الرواية كلها عنها وتوضحها. يدخل الناس في مجال رؤيته ويتشكلون كما لو كانوا في عَرْض مسرحي حيّ، ويلعبون أدوارهم ثم يختفون لا لشيء إلا لكي يعودوا للظهور بعد حين، كما كانوا من قبل أي من دون أن يلامسهم شيء، ومن دون أن يتوغل أحدٌ في سرائرهم. ومن الطريف الغريب أن نرى كيف يقوم كلّ شخص «بالدخول إلى خشبة المسرح» قدّام الراوي. ويكون ذلك إما في سلسلة من لقطاتٍ صحيحةٍ للكاميرا أو في حركة بطيئة للصور. وللراوي أن يمحص لمدة طويلة طلعاتهم المتابعة على المسرح غير أنه حتى أشد تفحصه قرباً منهم لا يفلح أبداً في تفسير أوجههم المختلفة. أو في إيجاد صلة بين «الصور المختلفة» التي بمقدورها أن تحدد شخصياتهم: فهناك الآنسة ساكريبان التي هي أوديت دي كرسي، التي هي أوديت فقط التي هي صديقة آل فردوران التي هي أوديت الشبيهة بلوحات بوتينشيللي محبوبة سوان، التي هي مدام سوان، التي هي عشيقة الدوق دوي غيرمانت. وكم من أوديتات أخريات بين كلّ هذه «المسودات الفوتوغرافية» لأوديت الواحدة؟ وكم هنالك من أخريات في ذلك الجزء من حياتها الذي لا يلتقي مع حياة الراوي؟ وحتى حياة الراوي لا هي معاد تكوينها لغرض الإحاطة بها ولا مفسرة بكل ما فيها من استمرارية. فليس هنالك من شيء يوضح مهنته، على سبيل المثال، إذ إنها تُعطى بوصفها حقيقيةً واقعة مثل مكانٍ ما، مثل كومبراي أو مثل شخص ما كالدوقة، وهناك امتدادات عظمى من الظلال وراء كلّ شخص في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» ظلال يوحي بها بروست بينما يقوم بتحليل الشخصية. غير أن التحليل محدد بتلك الوجهات من

الشخصيات التي تكون مرئيةً لدى الراوي. وتظل الشخصيات في معظم اجزائها مجهولةً مثلما كانت ألبيرتين مجهولة.

إن سرد الرواية بضمير المتكلم ليمتلك وظيفة محددة في هذا المضمار. ففي «الأسيرة» و«ألبيرتين التي اختفت» يدرك الراوي أن تحقيقه يعكس على الدوام إطاره العقلي هو وكَبَوات انتباهه وتعاقب قلقه وهدوئه. والشيء ذاته يصح بالنسبة لبقية أقسام الرواية. فيروست يصل تحليل شخوصه بوجهة نظر الراوي الخاصة بدلاً من أن يحصله بالشخص الذي يُجرى تحليله. فهو لا يفرضه على الشخص الملاحظ أو حتى على الراوي: فالأفعال والأجسام والكلمات تقدم سطحاً لا يفلح التحليل مطلقاً في إحداث أي اضطراب فيه. وإن العلاقة بين ما يراه الراوي وما يفكر به علاقةُ هي الغاية في الدقة والانفلات. وكل أفكاره مشْرَبَةٌ باللا يقين الكامن في تلك العلاقة. وإذا كان عليه أن «يحل شفرة» الرموز التي هي البشر فيتعين عليه أول الأمر أن يقرأ بوضوح الكتابة الهيروغليفية الموجودة في ذاته هو. وكما اكتشف في قضية ألبيرتين. فإن من اللا مجدي أن يحاول إعادة تركيب حياة الآخرين وفقاً لعواطفه الخاصة. إن كلّ التفكير العقلي المتشابك الذي يتراكم حول الشخصيات البروستية ليغدو، بعد مرحلة معينة، تخميناً وافتراضاً مثلما كان الأمر في حالة ألبيرتين. «يصيغ الراوي الحقائق» التي هي في حقيقتها ملاحظات بسيطة للوقائع مستقاة مما يراه من العالم ومعمّمة على استناد صلتها بذلك العالم.

سيكون تناقضاً حقيقياً في عمل بروست لو استطعنا منطقياً أن نعيد تكوين أيّ من شخوصه ثم نفسر تطورها. ذلك لأن روايته برمتها برهان على توكيد بروست بالذات على أن ما يهب الناس فرديتهم لا يمكن أن

يترجم إلا بالفن، والفن يعلو على العقل. إن التحليل البروستي رغم كلّ ما فيه من انتباه حاد للتفاصيل الدقيقة إنما هو الوسيلة التي يتخذها بروست ابتغاء عزل ما هو فريد في فردٍ ما. والتحليل يبيح له أن يُعري شخوصه من كلّ شيء يستطاع تفسيرهُ. بالتالي لا يكون خصيصة من خصائصهم بالذات. وما يتبقى بعد تلك التعرية هو كينونتهم الجوهرية. كينونة ملغزة لا تقبل التفسير، وربما استطاع الراوي أن يفهم، على نحو أوسع، الناس الذين حوله ويفسرهم لو كان على اتصال دائم بهم. ولكن بسبب أنهم يظهرون ظهوراً متقطعاً فإنهم يحتفظون باستقلالهم الذاتي.

وعلى الرغم من حالات ظهورهم واختفائهم المستديمة فإنهم يعطون انطباعة الاستمرار وهم. إلى حد نقطة معينة، في الطاقة تفسيرهم، ولكن ما يحلله الراوي إنما هو الشخص الخارجي وليس هنالك كمية من التحليل تكفي لتفسير جوهر الشخص الباطني. إنها مجرد قضية من قضايا الرؤية.

يقدم بروست شخوصه وفقاً لرؤية الراوي لهم وذلك عند تقاطع طرقهم مع طرقه ويلقي ضوءاً على مقطع من حيواتهم. ويتبقى لدينا انطباع بأنهم يتحركون بصورة مستقلة في مساراتهم الخاصة بهم والتي تتقاطع في فترات مع طريق الراوي على نحو أوتوماتيكي. وكل منهم يجري في مجراه المنعزل الذي هو متمايز عن مجرى الراوي وعن مجرى كلّ شخصية أخرى. وكل الشخوص تبدو «بعيدة» بعضها عن بعض، غرباء ولو أنهم يتحركون في عالم واحد. ونحن نلحظ التماعات لا تحصى تصدر عنهم. فالشخصية البروستية هي بالدرجة الأولى سلسلة من الصور المتنوعة التي تعلم أنها موصولة وملأى بالحياة ولكن من المستحيل أن تستبين بالضبط كيف يجري الاتصال وما هي ماهية

تلك الحياة. والشيء نفسه يصدق أيضاً بحق الشخصيات الثانوية مثل جوبيان أو إيميه أو حتى الأميرة شيرباتوف.

إنّ بروست كخالق شخصيات لأعظم بما لا يُحَدُّ كونه سيكولوجياً، والسبب يكمن ببساطة في أن شخصياته تقاوم كلّ النظريات السيكولوجية، حتى نظرياته هو. وهم يلفتون النظر في مقاومتهم للمنطق وفي ضغطهم الحاد على الخيال. ولأن كلّ شخصية عالمٌ تام مغلق على نفسه. فإن عالمه يحتّم له نظام قيمه وأفراحه وآلامه. ولكن الراوي وحده القادر على أن يعالج بالقوة فتح الباب لعالمه الخاص به. وهنا أيضاً يفتحه لنفسه هو لا غيره.



الفصل الثامن

الفن والأخلاق والسعادة

«منذ زمان طويل كنت معتاداً على الذهاب إلى سريري في وقت مبكر. وفي بعض الأحيان عندما أطفي شمعتي فإن عينيّ تغلقان بسرعة عظمى بحيث لا يكون لدي وقت يكفي لأقول «سأنام» وبعد نصف ساعة من ذلك توقظني فكرة أن الوقت قد حان للنوم، وأحاول أن أضع جانباً الكتاب الذي كنت أتخيل أنه ما يزال بين يدي، وأن أطفئ النور. وقد كنت أفكر طوال الوقت بأنني كنت نائماً وبما كنت أقرؤه، ولكن أفكاري تكون قد اتخذت مساراً خاصاً بها حتى أكون أنا نفسي موضع كتابي: أن أكون كنيسة، أو رباعية موسيقية، أو منافسة بين الملك فرانسوا الأول وشارل الخامس».

«كنيسة، رباعية موسيقية...» وهاتان تعودان للظهور، لدى نهاية «الزمان المستعاد» فتصبح الكنيسة الآن كاتدرائية والرباعية سمفونية أو «جملة موسيقية». وحينما يسعى الراوي لمقارنة يجريها بين الرواية التي يزمع أمره على كتابتها، فإنه يلجأ إلى كنيسة أو قطعة موسيقية بيسر أكثر من لجوئه إلى الأدب أو حتى الرسم الذي هو واحد من اهتماماته الرئيسية. إن الكنيسة في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» لهي بالدرجة الأولى كنيسة كومبراي. أما

العمل الموسيقي فهو موسيقى فانتوي، وهو يكون إما سوناتا أو سباعية أو «جملة موسيقية قصيرة».

توصف كنيسة كومبراي وصفاً متأنياً دقيق التفاصيل في الصفحات الأولى من الرواية ثم إنّ الأسطر الأخيرة من الرواية أي في نهاية «الزمان المستعاد» يُستذكر ذلك الوصف الأول على نحو غير مباشر ولكن بما يشابه تلك التعابير تقريباً. إن الكنيسة هي في الوقت نفسه نقطة ارتحال ونقطة وصول في رحلة الراوي الروحية. وإنها لشديدة الصلة بالفكرة السيكولوجية والفكرة الجمالية الأساسيتين اللتين حينما يكتشفهما في آخر المطاف. تمكّنان الراوي من النزول على إرادة رؤياه هو عن العالم وتوليد الوسائل التي يستطيع بها أن يموضِعَه (يجعله موضوعياً) في روايته. ليس هنالك من شيء مثل الكنيسة يهبه على هذا القدر من الصحة الإحساس الفوري «بالزمان المتجسد» على الرغم من أنه لا يدرك ذلك في امتلاء واقعيته إلا خلال حفلة آل غيرمانت، وذلك عندما يقوم في النهاية بصياغة الفكرة الأم التي تسيطر على تجربته برمتها وتمنحها وحدتها.

يقول الراوي في نهاية تأمل طويل في العمل الذي كان مزمعاً أن يتولاه: «لو أنني منحت الوقت الوافي لإتمام عملي فلن أخفق في أن أمهره بختم الزمان. الزمان الذي كان إدراكه قد طبع نفسه عليّ هذا اليوم بقوة ومضاءٍ شديدين. ولسوف أصفُ هنالك أناساً ـ حتى وإن كان وصفي لهم يعطيهم مشابهة بالمخلوقات الراعية، يحتلون في الزمان حيزاً أوسع بكثير جداً من الحيز المحدود المتاح لهم في المكان. حيزاً يكون على العكس من الحيز المكاني ممتداً بلا حدود ذلك لأنهم وهم شبه عمالقة يستطيعون في ذلك الحيز أن يصلوا بعيداً جداً في ماضي السنين. ملامسين في وقت واحد

حقباً من حَيَواتهم ـ مع ما يتداخل فيما بينها من أيام لا تحصى. إذ ما أوسع البرزخ الذي يفصل تلك الحقب بعضها عن بعض في الزمان».

إن الشخوص البروستية الذين يشغلون مثل هذا الحيز المحدد في المكان والذين تتكون فردانيتهم المتميزة من «فترات» مختلفات غير متماثلات في نطاق الزمان. لهم، في الرؤية البروستية، مضارعة وشبه بكنيسة سانت هيلير تلك المواطنة البسيطة في كومبراي المضغوطة بين صيدلية المسيو راسيان وبيت مدام لويزو، فهذا البناء يمثل رغم كلّ ذلك «أربعة أبعاد من المكان والبعد الرابع هو بعد الزمان» «فلقد مخرت عباب القرون بمصلاها القديم ذاك حيث الفسحات بين الأعمدة، ومكان المنشدين ثمرة واحدة إثر أخرى عبر العصور ممتدة إلى بعيد ومتسلطة وقاهرة لا بضعة ياردات من الأرض فقط بل كلّ حقبة متوالية خرجت منها البناية بمجموعها منتصرة...» ويدرك الراوي بلمحةٍ من لمحات البصيرة النفاذة أن في المستطاع مقارنة الكنيسة بالكائنات البشرية. والكنيسة توحي عن طريق المشابهة بالشكل المتكامل لعمل بروست الذي هو روايته الكبرى. فروايته أيضاً إذ تتوالى جزءاً بعد جزء، تتقاطع مع «فترات متلاحقة من الزمان» موحيةً بوجود تركيبة أخرى. هي مثل الجزء الثاني العتيق من كنيسة سانت هيلير، قد ضاعت في ليل الزمان. وعلى هذا الأساس يمكن مقارنة الكنيسة أيضاً بالعمل الذي يتعين على الراوي أن يقوم به، العمل الذي سيروي قصة حياته. «إنه يشبه مشهداً بصرياً، ولكنه مشهد بصريّ للسنوات. ليس مشهداً لصرح من الصروح بل مشهدُ شخص متموضع في عمق الزمان المغيّر للمعالم والمشوّه للملامح». وهكذا فإن الراوي وهو يتأمل كتابه يريد أن «يشيده على غرار

الكاتدرائية». وأن «يعطيه شكل الزمان» الذي سَبَق له أن أدركه بصورة عَبَثية متجسّداً في كنيسة كومبراي.

إن الكنيسة لهي في الحقيقة الماضي والحاضر، وشكلها الدائم الثابت ينجز خلال تتابع من أشكال متمايزة غير متشابهة وكل من هذه الأشكال موسوم بختم فترةٍ من الفترات. وهذه الأشكال هي رغم ذلك مندمجة في بناءٍ منفرد مخصوص فريد. «ما من شك في أن كلّ قسم من أقسام الكنيسة كان منشؤه أن يميز الكل عن أي بناء آخر وذلك بواسطة نوع من الشعور العام يتخلله. ولكن بفضل البرج بدا أن الكنيسة تكشف عن وعيها بذاتها مؤكدةً وجودها الفردي المسؤول». وعن طريق الصلة مع الصرح بكليته فإن كلّ قسم من أقسام الكنيسة ينال قيمته الخاصة به. والكنيسة بكليتها تجد في البرج معنى يؤكد هويتها المتميزة التي لا تحل محلها هويةٌ أخرى. ويؤكد وحدتها الروحية. ويرى الراوي في النهاية أنه هو أيضاً يمتلك هوية روحية يتعيّن عليه أن يحولها إلى كتاب سيكون تجسدها المخصوص.

في كنيسة كومبراي يجري إيقاف مرور الزمان بواسطة «الأطرزة» المختلفة التي صنعت منها الكنيسة. ومما يدعو للشعور بالتناقض أن الكنيسة تنال وحدتها من هذا التتابع ذاته. إن قوة الزمان الخلاقة مقاسة بميزان القرون الهائل الضخامة لتتبدى في هذا الإبداع الأصيل الذي يندُّ عن التوقع. وإن وحدة هذا الصرح هي وظيفةُ تاريخها في الزمان. وعلى الرغم من أن أجزاءها قد تكون بنيت في مراحل مختلفة إلا أن كلّ جزء منها في تاريخها لهو «ابتداع» يوجهه مبدأ باطن يجعل هذه الكنيسة على نحو مخصوص كنيسة كومبراي. وهي على اختلافها عن أية كنيسة أخرى

فإنها رغم ذلك تحتفظ بالجوهر المشترك بين الكنائس كلها. فالطفل لا يخلط مطلقاً بين أحجار هذه الكنيسة (سانت هيلير) وأحجار بيت مدام لويز الملاصق لها. وكما يرى الراوي الأمر فإن الكنيسة تجسيد مفرد لمبدأ روحي ثابت انصهر في أشكال دنيوية متنوعة. إنّ حضورها المادي ومعمارها هما بالنسبة للراوي برهانٌ على حقيقة يتصل معها جزء مهم من تجربته العقلية. تزوده كنيسة كومبراي بعناصر معينة أساسية لإدراكه الجمالي. في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» لا تكون التجربةُ الجمالية في أي وقت من الأوقات منفصلةً عن مجموع خبرة الراوي الروحية أو منفصلة عن حياته نفسها. وبروست يعيد دون انقطاع رفضه للمذهبية الجمالية، وذلك يبدو أشد وضوحاً في التعبير عندما يتحدث عن الموسيقى، والمكان الذي تحتله في حياة الروي وحياة سوان معاً.

تتبدى الكنيسة معمارياً على أنها تنقل وتلخص جانباً كاملاً من تجربة الراوي الفكرية. إن شكلها ليوحي بالرؤيا الموضوعية للعالم الإنساني الذي يفيض له في النهاية أن يحدّد له خطة كتابه. ومن جهة أخرى فإن الموسيقى مرتبطة على الدوام بتجربة الراوي العاطفية وهي تمنح تلك التجربة معناها. هذا وإن تجربة سوان تؤكد توكيداً شديداً هذه العلاقة الأساسية بين مؤلّف موسيقيّ والحساسية البشرية. فلقد قامت عبارة فانتوي الموسيقية الصغيرة بإحداث تأثير في «البحيرة الداخلية» في سوان، وهي بحيرة لا تؤثر فيها سوى هذه الموسيقى؛ وإن ما تلامس العبارةُ الموسيقية فيه إنما هو ذاتي بصورةٍ كاملة. ولأول وهلة يشبّه سوان تأثيرها بعواطف السعادة أو العذاب متصلة بحبه أوديت. وبعد ذلك في أمسية سانت أوفيرت نراه يحاول فهم القوة الغريبة لهذه الجملة القصيرة. لماذا تستطيع أن تعطي حياته الداخلية

هذه الحقيقة المتوترة الحادة. ثم يحاول أن يصل فكرياً إلى الرجل الذي ألّف هذه العبارة وهو الموسيقيّ فانتوي:

«كانت أفكار سوان محمولة للمرة الأولى فوق موجةٍ من الشفقة والحنان نحو فانتوي. نحو ذلك الأخ المجهول السامق الذي لا بد أنه عانى معاناةً هائلة أيضاً. فماذا كانت حياته تلك؟ من أعماق أي بئر من آبار الحزن استطاع أن يستقي هذه القوة الشبيهة بقوة اللّه، هذه القوة اللا محدودة في الإبداع والخلق؟».

نفتح عبارة فانتوي الموسيقية الصغيرة الأبواب التي كانت موصدةً على سوان في وحدته. إنها تواصلٌ، تواصلٌ أشد إشباعاً وإرضاءً من تواصل الحب أو الصداقة. والحب بوجه خاص، إذ مع الحب يرتبط التواصل ارتباطاً وثيقاً.

يتغلغل فكر سوان إلى ما يتجاوز العاطفة الذاتية الخالصة التي تثيرها فيه العبارة الموسيقية، ويذهب فكره إلى ما وراء الفيض الأخوي الذي يقربه من فانتوي قرباً شديداً. وهو يتأمل لغز الوجود المحض لهذه العبارة الموسيقية التي تلامس شغاف قلبه وتمسُّ أعماقه:

«ولكن منذ أكثر من سنة مضت، عندما كشفت له هذه الجملة عديداً من الثروات في روحه. حينما تولّد حب الموسيقى في وجدانه، ولمدّة معينة في الأقل، مكثت في قرارته، أخذ سوان يرى «الألحان الموسيقية» على أنها أفكارٌ فعليةٌ. تنتمي إلى عالم آخر، إلى نظام آخر، أفكارٌ تغشيها الظلال. مجهولة ليس في مقدور العقل البشري أن يخترقها، ولكنها على الرغم من ذلك، أفكار متمايزة إحداها عن الأخرى، تتباين في القيمة والمغزى».

إن «الفكرة المتلفعة بالظلام» التي تنقلها إليه الجملة الموسيقية القصيرة تصل إليه خلال سلسلة من الأصوات. وهو يسمع هذه ويفهمها على أنها تشكل بنيانا مستقلاً صائتاً. ويستطيع سوان أنّ يفهم هذا البنيان ولكن ذلك لا يجعل القوة الذاتية الكامنة في العبارة الموسيقية الصغيرة أكثر وضوحاً.

«... لقد لاحظ أنه يستطيع أن يعزو لتقارب الفواصل الداخلية في إطار النوطات الخمس التي تشكلها وللتكرار الثابت لاثنتين منها انطباعة العذوبة المركّزة الواضحة».

إن هذا البنيان الموسيقي، كما لاحظ هو بينما كان يتابع النوطات المتلاحقة. لا يصير ذا معنى إلا بوصفه تكويناً عضوياً تاماً. وليس هنالك من شيء يستطاع استنتاجه منه وما من شيء يمكنه أن يحلّ محله وبينما يجري عزف الجملة الموسيقية نغمةً نغمة:

«ولكنه في الحقيقة قد عرف أنه يؤسس هذا الاستنتاج لا على الجملة الموسيقية نفسها، ولكن على أمور توازيها فقط وهي تستبدل، من أجل راحة فكره. التشكيل الكليّ الغامض الذي أصبح واعياً لوجوده قبل أن يعرف آل فردوران. وذلك في الحفلة الأسبق حيث سمع للمرة الأولى السوناتا تُعزف... لقد كان يعلم أن الميدان المفتوح للموسيقى ليس هو الميدان المسكين المكون من السلّم ذي النوطات السبع. ولكنه ميدانٌ مِعزف مفاتيحه لا حصر لها ولا عدّ. ويكاد هذا المَعزفُ أن يكون كله في طور المجهولية حتى الآن، وعلى هذا المعزف الذي لا حد لسعته توجد هنا وهناك فقط، مفصولة عن الظلام الهائل الكامن في ثناياه اللا مكتشفة. بعضُ المفاتيح بين ملايين المفاتيح، مفاتيح الحنان والهيام والشجاعة والمهابة، التي تكوّن ذلك المعزف. وكل مفتاح يختلف عن كلّ المفاتيح

الأخرى كما يختلف كونٌ عن كونٍ آخر، ويكتشف هذه المفاتيح القليلة فنان عظيم معين يقدم لنا خدمة حينما يجعلها توقظ فينا العاطفة المتوافقة مع الموضوع الذي اكتشفته تلك المفاتيح. وهذه الخدمة تكمن في أنه يُظهرنا على مقدار الثراء ومقدار التنوع الكامنين المجهولين منا. الرافدين في ذلك الليل البهيم الذي لا يُستطاع اختراقه. ليل روحنا التي تقاوم الكشف والتوغل والتي كنا حتى تلك اللحظة قانعين بأن ننظر إليها على أنها لا تحمل قيمة وعلى أنها جرداء وخواء».

لا ينظر سوان إلى «كيان» هذه الجملة الموسيقية الصغيرة بما فيها من نوطات بسيطة فريدة على أنه إبداعٌ عرضي. بل على أنه يُشير إلى حقيقة باطنية تفلح الجملة في نقلها وإيصالها. وهذه الحقيقة تؤثر على المدى الذي يشكله سُلم العواطف البشرية برمته. وسوان الذي صارت حساسيته، في هذه اللحظة من حياته، قد شحذها الألم. يستطيع أن يستنتج من هذه الحقيقة الموضوعية الكامنة في تلك العبارة الموسيقية أن الميدان الباطني للعاطفة الذي انبثقت منه والذي تعبر عنه، إنما هو موجود وجوداً واقعياً.

لا يتعلم سوان درساً من التقائه بسوناتا فانتوي فهو لا يجري مزيداً من البحث عن «الجذر الشخصيّ» للانطباع الذي تحدثه فيه. وهكذا نراه يصير واحداً من «عرّاب الفن» الذي يجدون تسلية في جماليات الفنون والتبحر فيها. في ذلك «الهرب من الحياة لا نمتلك نحن الشجاعة لمواجهتها» أن يصير سوان جامعَ اللوحات الذي يقدم خلال زياراته المسائية في كومبراي كلّ التفاصيل التاريخية والتقنية المضبوطة ذات العلاقة بالصور التي يحوزها، وفي نهاية التحليل يمكننا أن نقول أن الموسيقى هيأت له أن يعيش حياة أكثر توتراً ـ ولكن ذلك لم يدم إلا قليلاً. فإنه لمدة طويلة

لم يكن حتى يميز بين تلك العبارة الموسيقية الصغيرة والأثر الذي تحدثه فيه. ثم نراه يحاول أن يحرر نفسه من هذا الخطأ. ولكنه لا يتقدم وراء هذه المرحلة، إذ يتوقف عن تأمل سر العلاقة الملغزة بين نفسه وهذه «النغمات الخمس». كان في مقدور عبارة فانتوي الموسيقية الصغيرة أن تفتح لسوان الطريق إلى الفهم غير أنه يتعين على هذا الطريق أن يمرّ خلال حياته الخاصة إذا كان له أن يفضي إلى أي مكان. وليس هنالك من أحد في العالم البروستي يستطيع أن يدرك الحقيقة من خلال توسط وسيط كالفن. أن يسرق من الحياة ويدعو للعودة إلى الحياة، ولكنه لا يستطيع في أية لحظة أن يكون بديلاً عنها. تستطيع السوناتا تلك أن تعطي سوان بصيرة في الطبيعة الحقة لأعمق أشكال الحساسية ولكنها لا تقدر على أن تعفيه من أن يفهم لحساب نفسه طبيعة تلك الحساسية... إن هذا هو القانون الأخلاقي البروستي الأساسي، وهو قانون يوصد الباب على نحو حاسم قاطع تجاه كلّ هروب. يظل سوان «عَزَباً» من عذاب الفنون بسبب انعدام كفاية لديه من الوجهة الفكرية والأخلاقية. إنه هروبه الأخلاقي، نقصان ما لديه من مثابرة وإصرار، وبالتالي نقصان قوته، ما يحدد حتماً هروبه الثقافي. ولكنه يتخذ الخطوة الأولى نحو فهم ما يجري في داخله لأنه بسبب موسيقى فانتوي، يدخل، مؤقتاً على الأقل، «إقليم الحقيقة الوحيدة في الكائن البشري وهو إقليم حساسيته الخاصة».

ويسمع الراوي، كما سمع سوان، موسيقى فانتوي للمرة الأولى في حفلة مدام فردوران. إنه يستمع إلى السباعية «تلك التحفة الفريدة الكاملة المنتصرة» ونقطةً فنقطة نراه يحيا من جديد تجربة سوان ثم يتخطاها ويتجاوزها. فحينما يتعرف لأول مرة الجملة الموسيقية الصغيرة يستشعر

نفس الفرح العميق الذي أحسّ به سوان في بيت آل فردوران. غير أن منعته تعظم بسبب ظهور عبارة فانتوي المألوفة في واحد من تأليفه غير المنشورة. والسوناتا والجملة، وهي مفاجئة بلا توقع ولا تنبؤ ولا سبقِ رؤية، تستثير السوناتا في قلب السباعية. ويكون الراوي أول الأمر قانعاً بالتأمل في عواطفه الذاتية: فالسباعية في هذه النقطة ليست سوى الأداة التي توقظ مشاعره، ومشاعره في ذلك الوقت كانت متركزة على حبّه لألبيرتين... ولكنه ما عتم أن استشعر انعدام الكفاية في هذه المرحلة التي توقف عندها سوان، وذلك حتى أمسية سانت أوفيرت، توقفاً عن طيب خاطر وارتياح. ويفكر الراوي «ومع ذلك يبدو أن شيئاً أكثر سرية وإلغازاً من حب ألبيرتين موعود في بداية هذا التأليف الموسيقي، في أصوات الفجر الأولى هذه».

ومثلما فعل سوان في حفلة سانت أوفيرت يتوجه الراوي نحو الموسيقي ذلك الرجل الذي كان يعرفه. لقد أوحت له السباعية بلغز شخصية فانتوي الإنسانية وهذه تثير فيما بعد مشكلةً جماليةً «لقد بدا كما لو أن المؤلف الموسيقي كان يحيا مجسّداً إلى الأبد في موسيقاه. وكان المرء يستشعر الفرح الذي اختار معه لونَ مثل هذا النغم. مزاوجاً إياه بألوانٍ وأنغام أخرى». ويتأمل الشاب في اللغز المزدوج، لغزِ حضور فانتوي الحيّ في السباعية، ولغز الفرح الداخلي الذي أفلح المؤلِّف الموسيقيّ، على الرغم من حُزْنه، في أن يوصله من خلال السباعية إلى أي شخص كان يعرف كيف يصغي إلى موسيقاه. «فانتوي الذي عرفته من قبل حياً حزيناً هو نفسه الذي حين يختار لحناً ويزاوجه بلحن آخر يمتلك جسارةً وهناءةً، بالمعنى المطلق لهذه الكلمة. هناءة لا يشك فيها المرء عندما يستمع إلى قطعةٍ من

قطعه». إن الدوام الغامض لبقاء فانتوي في مؤلفاته الموسيقية والكشف الذي لا يقل عنه غموضاً في وجود فانتوي مفعماً بفرحٍ ما كان أحد قادراً على توقعه فيه، يؤديان بالراوي نحو التأمل في المشكلة العامة الكامنة في الخلق الفني وفي معنى العمل الفني وقيمته.

إنه يسائل نفسه «ما هي العلاقة بين العمل الموسيقي ومؤلفه؟ ما الذي يفسر النبرة الفريدة، النبرة الخاصة به، تلك التي تهب هذا «النظام الصائت» طابع فانتوي الذي لا يخطئه أحد، والذي يكون لفانتوي وحده؟ ولماذا تكون هذه النباتات المعمارية الباهرة للبصر في ذلك التأليف الموسيقي هي سبب مثل ذلك الفرح الغامر العميق وحاملةً لرسالته في الوقت نفسه؟ ثم يقوم الراوي بعد هذه التأملات في صياغة فَرَضيته. إنه يضع يده على لمحةٍ من لمحات الحقيقة السرية الغامضة التي يبدو أن السوناتا تعلن عنها. وفي اعتقاده أن «عمل فانتوي الموسيقي يتطابق مع حقيقةٍ روحية معينة. وعلى عمله بالتأكيد أن يقوم على الأقل بالرمز لتلك الحقيقة من أجل أن يهب انطباعة العمق والصدق». إن الراوي يفهم أن السباعية الموسيقية تمتلك هويتها المستقلة الخاصة بها ولكن هذه الهوية لا يُستطاع تفسيرها إلا بعلاقتها مع مناخ روحي مخصوص. وهو المناخ الذي عاش فيه فانتوي. وإن الراوي يضع أصل الموسيقى في نطاق الموسيقى نفسه بدلاً من أن يضع ذلك الأصل في «عالم آخر» كما فعل سوان.

والمشكلة التي يقوم الراوي بعد ذلك بالتصدي لها إنما هي مشكلة ميتافيزيقية لا جمالية. أي قضية وجود الروح وذلك الوجود متصل بمشكلة خلودها. إن الغمّة التي تسم ما يبتدعه فانتوي من موسيقى بميسم خاص به لا يخطئه أحد لتبدو للراوي إنها «برهان على وجود الروح وجوداً فردياً

لا يُستطاع الحد منه» وهي على هذا توحي باحتمال أن الروح تبقى بعد الجسد الذي يأويها.

ويقوم الراوي الآن بتحليل تجربته الخاصة هو، إنه يربط الفرح الذي يهبه إياه السباعية الموسيقية مع الاندلاع الغامر في المشاعر الذي يسم أحاسيسه الفرحة التي كانت تتملكه عندما يكون واقفاً تلقاء أبراج كنيسة مارتانفيل. «وأمام أشجار معينة في الطريق إلى بالبيك... في أثناء شرب قدح معين من الشاي». إن الراوي يقف الآن على عتبة الاكتشاف الذي سيجعل منه هو أيضاً مبدعاً خلافاً. وهو يستشعر بأن الموسيقى تكشف وتوصل حالات من الحساسية العميقة تنأى عن الفهم العقلاني، حالات لا يستطيع شيء سوى الموسيقي أن يجعلنا واعين بها، وهو يصل هذه الحالات بلحظات الوجد الطاغي تلك إذ كان يشعر معها أنه يحيا بعنفوان أشد والتي هي أيضاً تندّ وتنأى عن كلّ تحليل.

غير أنه لم يتوصل بعد إلى الاستنتاج القاضي بأن هذه الحالات الهاربة هي مُعادِله الخاص به لتلك الجمل الموسيقية التي تهب سريّة وجمالاً لأعمال فانتوي والتي توصل بجلاء ذلك الفرح الكامن في حياة فانتوي الخاصة. إنه لم يتعرف بعد في هذه الانطباعات المارة سراعاً حضور «روحه» الفردية الخاصة به. يتوقف تحليله هنالك ثم ينحرف عن موضوعه. وعندما يكون بعيداً عن موسيقى فانتوي نراه يعود بفكره إلى السباعية الموسيقية ولقد كانت «الفرضية الأخرى، الفرضية المادية، فرضية اللا شيء» تلك التي قدمت نفسها إليه حينذاك، وإنه ليبدو له الآن أن موسيقى فانتوي لا تتطابق إلا مع حالات الذهن العابرة اللا مهمة. حالات لا صلة لها مع الحقيقة الموضوعية، حالات ذهنية تشابه تلك التي يعتبرها عرضية وخداعة.

لقد أثارت موسيقى فانتوي فرحاً عارماً في كيان الراوي، وإحساساً بالتواصل مع «كائن آخر، كما أنها أنشأت سلسلةً كاملة من الأفكار، فالموسيقى موضوعٌ للتأمل وليست مصدراً للمتعة فحسب. فبينما كان حبه لألبيرتين يغوص به أعمق فأعمق في قرارة دُردور هائل من العواطف، كانت موسيقى فانتوي تخلّصه من عواطفه وتجعله في مواجهة مشكلة فكرية تندّ عن كلّ تغيير في واحدة من أشكالها على الأقل، وهي السباعية. ولكن ليس هنالك أي مقدار من التأمل قادر على أن يؤدي به إلى حل مشكلته الخاصة هو، وهي هل يطابق عمل فني ما «حقيقةً روحية ما» حقيقة فردية خارجة على الزمان بطبيعتها؟ أم أن العمل الفني مجرد «لا شيء» إن تجربة سوان وعلى غرارها تجربة الراوي توحي على الأقل بهذا: وهو أن الخلق الفني لا يُستطاع فهمه إلا بعلاقته بالكائن البشري. ويبدو أن العمل الفني يعلن عن وجود نفس بشرية فردية، وهو علامة تشير إلى أن النفس روحية في جوهرها. إنه يطرح أمام الفكر لغزاً ليس في مقدور الفكر أن يحل طلاسمه. من أين تستقي مزاوجة من خمس نوطات أو سبع قيمتها الإنسانية؟ ولم تكون هذه النوطات شيئاً آخر يقع وراء مجرد التزاوج والتآلف في الأصوات، وإذ كان الراوي غارقاً في حبه لألبيرتين فقد كان قانعاً بالحل العمومي لهذا الإشكال... إنه يحاول أن يتعرف في كلّ عمل فنيّ، الوجود الفردانيّ المشابه لما تعرّفه في السباعية الموسيقية. وعلى غرار ما كان يفعل في كومبراي حينما كان يعزل «أسلوب» بيرغوت عن كتاب بيرغوت وهو يقرؤه.

وفي سياق تأملاته قام الراوي بتحليل سباعية فانتوي تحليلاً على شيء من الإسهاب. وبصورة تكاد تكون متنطعة أحياناً نراه ينقل السباعية من

مجال الصوت إلى مجال اللون. وذلك «نقل الفن وتحويله إلى مجالات متعددة» وكان أمراً عظيم الزواج بين زمرة «المنحَطّين» الذين كان بروست يتردد عليهم في شبابه ويستحضر الراوي أيضاً «البناء المعماري» في السباعية الموسيقية وهي تنفتح في الزمان، ذلك التكوين الكلي الخفي عن العيون والذي لا يوجد إلا عندما يمسك عقل السامع بتتابع مكوناته ويُبقي عليها تحت يديه. ونراه يتابع العملية التي استقى بواسطتها فانتوي «من سكون الليل وصمته كوناً مجهولاً» مَبْنِيّاً في تلاحق منتظم لا يكون من الأشكال مستنداً إلى حقيقة موضوعية.

وهنا نرى الكلمات نفسها تعيد إلى الذاكرة بدايةَ رواية «بحثاً عن زمان مفقود»، وفيها السكون والليلُ اللذان يبني الراوي في طياتهما كونه عبر الذكرى، على نحو متتابع، وبصورة مستقلة عن الحقيقة المحسوسة الراهنة. والمشابهة تبقى وتتوكد... فالراوي «يمايز في قلب السباعية الموسيقية المكونات المختلفة لها. والتي هي تعرض واحدة بعد أخرى ثم يجري لمُّها وتجميعها وضمُّها بعضها إلى بعض لدى نهاية القطعة» إن السباعية الموسيقية مشيدةٌ من عناصر بسيطة في ظاهرها تشكل هذا «اللحن من سبع نوطات ولكنها عناصر من أشد الأشياء مجهوليةً. كما يستطرد الراوي، ومن أكثر الأمور بعداً عن الشبه بأي شيء تخيلتُه أنا من قبل قط». وبينما يصفُ الكنيسةُ، ضمنَ مكانٍ محددٍ، فإن ديمومتها الصلبة، مثيرةً بالمشابهة للرؤية الموضوعية والذهنية التي تنظم بناء رواية الراوي، تقوم السباعية الموسيقية ببناء مواضيع (ثِيمات) متوالية تزداد في تكاثفها وتشابكها ثيمات تلتقي بعضها بعضاً أو تتموضع بعضها فوق بعض. إنها مشابهة لتطور الراوي الداخلي الذي ابتدأ بألحانٍ (هي هنا ملاحظات)

قليلة وبسيطة هيأتها له كومبراي. وكان تطوره تطوراً تدريجياً، قوته الدافعة وزخمُه مثل السباعية الموسيقية، إنما هو زخم «الحياة، الحركة الدائبة الهنيئة» وهذه الحركة مثلها مثل حركة السباعية الموسيقية، لا تنال تغييرها النهائي إلا عندما تصل الثيمة (الموضوع) الأخيرة التي تنتهي بها. والأمر بالنسبة للراوي كما هو بالنسبة للسباعية، إن النهاية تمجّد انتصار موضوع الفرح على الموضوع الحزين المقابل له والذي كان يضاده في أثناء الجريان. إن السباعية «تعد تأليف الحياة الداخلية حيث يبدو أن الأصوات تتخذ ثنيات الكائن البشري نفسه. وهي تقدم نسخةً من تلك النقطة الداخلية القصوى في أبعاد إحساسنا. ذلك الجزء من نفوسنا الواهب ابتهاجاً متميزاً خاصاً تستعيد حيازته بين حين وحين» وأنها لتطابق في النسق الموسيقي للأشياء، تلك الأمواج من الأسى أو الهناءة التي تنبثق على نحوٍ متقطع من أعمال الراوي والتي يتعين عليه أن يعبّر عنها بالكلمات.

وهكذا نرى أن الكنيسة (معماراً) والسباعية الموسيقية تلعبان دوراً مزدوجاً في الكتاب، وفي المستطاع مقارنتها بشخوص الرسام جيوتو GIOTTO الرمزية وكان سوان قد جلب صوراً منها للراوي إذ كان طفلاً في كومبراي.

«لمدة طويلة» لم يستشعر الراوي «بأية متعة إذ ينظر إلى تلك الصور، ولكنه «في السنوات التالية» قال:

«فهمتُ أن الغرابة الأخاذة، الجمال المخصوص في هذه التصاوير يكمن إلى حد كبير في الدور الذي تلعبه رموزها في كلّ واحدة منها. بينما كانت حقيقة أن هذه الصور لم تصور على أنها رموز إذ أن الفكرة المرموز إليها لم يعبر عنها فيها، بل صُوّرت من قبل الرسام على أنها إشباع

حقيقية، محسوسة بالفعل أو ملموسة لمساً مادياً، كانت تلك الحقيقة قد أضافت شيئاً أشد دقة وأكثر إبانةً حرفية لما فيها من معنى، شيئاً أكثر صلابة وملموسية وإثارة من الدرس الذي تمنحنا إياه برموزها.

إن الكنيسة (معماراً) والسباعية الموسيقية، مصدران من مصادر «الفرح الجمالي» التجربة الفكرية والعاطفية» وهما تشهدان ضدّ الجريان الشامل للزمان طارحتين على من يتصل بهما قضية العلاقات بين الزمان والحياة والعمل الفني بل أن لهما دوراً أكبر حتى من هذا بسبب «الدور الكبير الذي يلعبه الرمز في كلّ منهما». فكل منهما بدورها «تترجم» وجهةً من العمل الذي ينطوي عليها، الشكل والمحتوى الذي صُبت فيه كلّ منهما. المحتوى الذي لا يُستطاع فصله عن الشكل. كلاهما أمران ذوا دلالة ومغزى. فخلال تلك الكنيسة بالذات وخلال تلك السباعية بالذات يقوم بروست بوصل كتابه بكل الكنائس وبكل التآليف الموسيقية. وهو يختار واعياً المجالين الفنيين اللذين تكون فيهما أية استعارة مباشرة من العالم الموضوعي قد قُلْصَت إلى أدنى أشكالها فقدرة الإنسان الخلاقة تتمثل فيها (أي تلك الكنيسة والسباعية) تمثلاً خالصاً ذلك لأنها قدرة متغلغلة باطنية في كيانه كما يبدو، وهي قدرة روحية في جوهرها.

حقاً إن الكنيسة والسباعية الموسيقية تلعبان دوراً خطيراً في الرواية غير أن بروست يرعى اهتمام الفنون الأخرى كلها. إن إقليم الفنون الإبداعية إقليم مألوف لدى الراوي فهو يمضي حياته كلها متوغلاً ومكتشفاً فيه وخصوصاً فنون الأدب والدراما والرسم. وكل من هذه الفنون يمثله أحد الأفراد فهناك بيرغوت في الأدب وبيرما في الدراما وايلسنير في الرسم. مثلما يمثل فانتوي فن الموسيقى. إن الفن مسألة يومية في حياة الراوي

والفنانين أناس اعتياديون لا يختلفون عن الذين يلقاهم في اتصالاته اليومية، ولقد نشأ الطفل في جو كانت فيه نسخٌ من رسوم جيرتو وروايات جورج سان تشكل جزءاً من حياته على نفس المستوى الذي كانت معه أطباق الخالة لبوني الشهية وزنابق الماء في غدير فيفون جزء من حياته. فللفن مكانه الطبيعي في الرواية، ولا يوجد الفن بغية استخدامه زخرفاً فيها، ذلك لأنه واحد من العناصر في اللغز البشري الذي يلاقيه الراوي ابتداءً من طفولته، ليس الفن مجالاً يكتشفه باندهاش وانبهار في لحظة معينة من لحظات وجوده، ولم يكن عنده قط انطباعة أنه يتعرف على شعائره مثلما تعرف على شعائر عالم غيرمانت أو الجنسية المثلية. وإن المناخ الاجتماعي والمناخ الثقافي اللذين تحرك فيهما يفسران جزئياً هذه الألفة مع الفن، إذ هو انعكاس للجو الذي نشأ فيه بروست نفسه وترعرع فيه، جو الطبقة الوسطى العليا الباريسية المثقفة.

غير أن بروست يريد فضلاً عن ذلك أن يحطم عن عمدٍ كلّ العادات الثقافية التي تفصل الفن بعناية عن الحياة أو الطبيعة، ومثلما يتغلغل البحر في تصاوير إيلستير، في ثنايا اليابسة حينما تكون ويتحدا معاً، فكذلك يتغلغل الفن في حياة الراوي من كلّ جانب متحداً معها برباطات عضوية ما ينفك بروست مؤكداً عليها. يلتقي الراوي فانتوي أو إيلستير بوصفهما رجالاً اعتياديين لا يتميزون في الظاهر عن الناس الآخرين، وتحت إرشاد سوان يتعلم الطفل أن يرى في أشكال الفن كلّ الرباطات التي تشده إلى حياته شداً. فخادمة المطبخ تشبه لوحة من لوحات جيوتو، والأشخاص المنحوتون في كنيسة سان أندرية دي شام تعيد للذكرى شخصيات الفلاحين في كومبراي مثل فرانسواز أو تيودور والزجاج الملون في نوافذ

كنيسة سانت هيلير تثير في الذهن صورة السادة من آل غيرمانت، وهلم جرا... في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» شبكة مشدودة من المقارنات والتشبيهات والإشارات والمجازات وكلها ترغم الفن على النزول من جَبَل الأولمب «حيث يميل إلى أن يتربّع على الكشميري الذي اعتمره على رأسه منذ أن بدأ يشكو من آلام المفاصل» مع صورة إبراهيم لغوزولي.

ولم يحدث قط في أي مكان في الرواية أن فاجأ الفن الراوي بقوة الكشف والتجلي. فإن الزعرور البري الحقيقي وشجرة التفاح تثيران فيه جَذَلاً. وكذلك فإن غياب جدته الحقيقي إذ يشعر به شعوراً مادياً عبر فعلٍ حقيقي يكشف له دراما الحب والمعاناة والموت المؤلمة. أما التجلي الذي يلقاه في الجزء الأخير من الرواية «الزمان المستعاد» فقد نجم عن كعك المادلين ورصيف وملعقةٍ ومدفأةٍ وكتابٍ وكلها أمور حقيقية أيضاً، ولم يأت إليه ذلك الكشف من لوحات جيوتو أو غوزولي أو من جراء الأشكال المنحوتة في كنيسة سانت أندريه دي شام، بل هو حتى لم يأته من الكنيسة أو السباعية الموسيقية. كلما جهد الراوي في البحث عن الفن وجدناه يعاني من ذلك إحباطاً في الخيال، كما حدث ذلك عندما رأى لأول مرة بيرما وهي تمثل على المسرح.

إن العمل الفني هو في جوهره أحد الأشياء التي يفكر بها الراوي. وهو مصدرٌ من مصادر التأمل مثل الأجزاء الأخرى من تجربته، ولكنه يختلف عن بقية تجربته في أنه لا تلوثه رغباته واندلاعات عواطفه. إنه يلامسه بأسلوب غير متحيّز. والفن عنده مصدر من مصادر السلم المؤقت.

يجذب سوان انتباه الراوي إلى العلاقة بين عمل من أعمال الفن من أي فترة يكون وبين العالم اليومي، أما الرسام إيلستير فهو يجذب انتباه الراوي

إلى الصلة الوثيقة بين العمل الفني والفنان. فعندما دخل الراوي شاباً مشغل الرسام إيلستير في باليك فقد استشعر بمتعة كانت ذهنية بالدرجة الأولى:

«استشعرت غاية السعادة إذ إنني بمعونة كلّ تلك التخطيطات الأولية والدراسات المحيطة بي توقعت احتمال الوصول إلى فهم شاعري، ثريّ بالبهجة، لأشكال عديدة لم أكن حتى تلك اللحظة قد عزلتها عن مشهد الواقع العمومي».

إن كلمة شاعري هنا تتخذ معناها الأصلي بينما تكون انطباعات الراوي أكثر دقة:

«تبدّى لي مشغل (ستوديو) إيلستير مثل معمل فيه نوع جديد من خلق العالم، وفيه استطاع الرسام أن يقطر من الفوضى والفراغ الكامن في كلّ ما نراه، أن يقطر ويستخرج عبر رسمها في مستطيلات مختلفة فوق القماشات المعلقة في كلّ مكان في الغرفة، موجةً بحرية هنا تكسّر زبدها الليليجي بغضب على الرمل، ويستخرج هنالك رجلاً فتياً مرتدياً بدلةً بيضاء من الكتان وهو يتوكأ على الحاجز الحديدي لسفينةٍ. وإن سترته والموجة المتلاطمة قد حازا رفعةً جديدةً من كونهما يظلان موجودين، حتى لو أنهما كانا قد انتُزعت عنهما الصفات التي كان يفترض أنها ربما انطوت عليهما، أي انتزاع صفة الموجة بحيث صارت غير قادرة بعد الآن على أن تنثر رشيشها وصفة السترة إذ هي لا تقدر أن تكسو أحداً بعد هذا».

فالرسام المبدع هو «الشاعر» وإبداعه فعلُ قوي من أفعال العقل ذلك أن الفعل لدى إيلستير لا يقتصر على تمثيله ما يراه رؤية فعلية، إذ إنه يُجري

عمليةً تجريد بعض العناصر مما يراه ويدرك الراوي أن الرسام يقوم من أجل ذلك باختيار قصدي واعٍ.

«ولكنني كنت مستطيعاً أن أتبين (يقول ذلك بشأن مناظر إيلستير البحرية) أن سحر كلّ واحد منها يكمن في نوعٍ من التناسخ والتحول الذي يجري على الأشياء المقدمة، وهو أمر مشابهٌ لما تدعوه في الشعر بالمجاز، وإذا كان اللّه الأب قد خلق الأشياء بأن سمّاها فإن إيلستير خلقها من جديد بأن عراها من أسمائها أو أعطاها أسماء أخرى».

إن تأملات الراوي الشاب تحتشد. بكل قدرتها، لفهم العلاقة المزدوجة التي تشد «المشاهد البحرية» بـ«الاشياء» وبالرسام إيلستير. لقد لحظ أن ما يستبين في لوحات إيلستير هو نوع من «الرؤيا» ولكنها رؤيا مزدوجة. فحينما ينظر إيلستير إلى العالم المحسوس فإنه يرى فيه الأشياء على نحو مباشر ومن غير وساطات. إن إدراكه الأول إدراك جديد لا يتدخل فيه تجريد عقلي ولا عادة مستهلكة ولا فكرة مسبقة. «إن لوحات إيلستير مصنوعةً من اللحظات النادرة حينما يرى الإنسان الطبيعة على نحو شاعري. أي كما هي». إن هذه الرؤيا المباشرة مدعّمة بهاجس عقلي مباشر يستبين بين العناصر المرئية علاقةً بسيطة. ثم يجمعها ويرى فيها بنياناً جوهرياً، وبهذا يمنحها ما فيها من قيمة «شعرية» ويقارن الراوي هذا الفعل المتبادل بالمجاز. وإن واحداً من المجازات التي تعود للظهور أكثر من غيرها في مشاهد إيلستير البحرية «كان في الحقيقة المجاز الذي يحدث عندما تقارن اليابسة مع البحر فيُلغى الحدود الفاصلة بينهما ليكونا شيئاً واحداً». ويقوم الراوي في أعمال إيلستير بالتميز بين الرؤية الطبيعية المضبوطة وبين الرؤيا القصدية الفكرية الواعية. فالرؤيا الثانية

تستقي من الأولى موضوعاً بنائياً يقوم بدوره بإثارة مواضيع بنائية أخرى في كلّ مكان توازيه وتضارعه. واللوحة تكشف عن تنظيم شكلي عام توحي به، ولكنه يتجاوزه إلى ما لا نهاية. وعندما تظهر مدام إيلستير فإن الراوي الشاب يرى في جذور مدركات الرسام إيلستير البصرية عاطفة شديدة القرب جداً من الحبّ:

«لقد أسِفتُ لرؤية مدام إيلستير تدخل... ليس ذلك لأنها مكثت مدة طويلة تُذكر. لقد رأيتها امرأةً متعبة. وكان يُحتمل أن تكون جميلة لو أنها كانت في العشرين تقود ثوراً في الريف الروماني... ولكنه كان مؤثراً وفي الوقت نفسه مدهشاً أن يسمع المرء إيلستير كلما فتح فاه... يكرر بلطافة فيها احترام كما لو كان نُطقُ الكلمات يُحرِكه نحو حنان وإكبار: «غابريللا جميلتي».

وربما يميل المرء إلى القول أن هذه هي العلاقة الوحيدة، في رواية «بحثاً عن زمان مفقود»، خلا تلك التي كانت للراوي مع أمه وجدته. إذ يستشعر فيها الإنسان نبرة الحب الصادق الأصيل، ولكن هذا ليس هو ما يهم الراوي. فإننا نراه يمسك بمشكلة النعت «جميلة» التي أسبغها الرسام إيلستير على زوجه. ذلك أن العاطفة التي عَبَر عنها إيلستير بدت للراوي أنها روحية في أساسها. يعتقد الراوي أن إيلستير يحمل في داخليته فكرة عن توافق معين في الخطوط، وعن علاقات تشكيلة معينة وهو يراها على نحو غامض ستجسّده في مدام إيلستير وذلك ما يفسر عيادته لها. إنه شكل «العبادة العميقة المتشددة» الذي كان يحمله في أعماقه «للطراز الأمثل» وإيلستير قد وقف نفسه لهذا الطراز الأمثل. ولا يتوغل الراوي أبعد من هذا في ذلك الموضوع فهو لا يفسر أصل هذا «الطراز الأمثل» الذي يقول

عنه أنه يؤكد «قانون لا وعي إيلستير وصيغته». فخلال «المتعة الروحية، والحافز على العمل» اللذين بسببهما حضور ظواهر معينة فإن الفنان يتعرف المادة التي يستطيع لا وعيُهُ أن يستخدمها من أجل أن يصوغ تعبيراً عن هذا «الطراز الأمثل».

يستطيع الراوي أن يستبين في رسوم إيلستير عاطفة ولّدتها مشاعر مختلف عن كلّ المشاعر الأخرى. وأنها لتعطي إيلستير متعةً ليست هي حسية فحسب، متعةً توقظ حساسيته وتبعث برسالة إلى عقله لأن الإحساس الأولي يتطابق مع حاجةٍ لا واعية موجودة في روحه. وعند ذلك فحسب يتم انبعاث عقل إيلستير وإرادته معاً. إن مشكلة إيلستير هي أن يؤكد أولاً الطبيعة البصرية لهذا التطابق، ثم بعد ذلك أن يؤكد جوهره والقانون الذي يحكمه وإلا فإن الإحساس الأولي رؤيا، وعندها يدرك إيلستير ماذا ستكون عليه اللوحة، أما التكتيك الذي يستخدمه فهو ينحدر بصورة طبيعية وعقلانية من الصفة التي تختص بها تلك الرؤيا. وهذه هي اللحظة الوحيدة في العملية كلها إذ يلعب فيها المنطق دوراً ما. إنّ إيلستير بحاجةٍ إلى العالم المحسوس وإن عدداً قليلاً من الأحاسيس ليكشف له «صيغة اللا وعي» الذي يحمل في داخليته، وهذه الأحاسيس تزوّده بالمادة التي تُبقي الصيغة بدونها غير معبر عنها. وليس إلا خلال الأشكال والألوان التي يراها يستطيع إيلستير أن يغدو واعياً بهذا الجزء الأشد سريةً في طيات نفسه والذي يعتقد الراوي أنه يعبّر عن التناغم الأساسي لإيلستير مع العالم. ومما يدعو إلى العجب، أن يبدو لبروست أن اللا وعي روحيّ أكثر مما هو عضوي في الطبيعة، وهوى سعى للحصول على شكلٍ من أجل أن يتجسّد.

ما هو مصدر قوة إيلستير التي تحرك الراوي وتنقل إليه «فرحاً عقلياً» خالصاً بريئاً من العنصر الضبابي الذي يدخل في كلّ علاقاته مع الناس الآخرين ولكنه لا يغير من علاقاته بإيلستير؟ يبدو أن إيلستير يجتذب الراوي بسبب أنه «يتعرف»، بعد صدمة أولية بسيطة، على الجدة والصدق في رؤيا إيليستير وما تحمله من معانٍ روحية. إن لوحة من لوحات إيلستير تشبع عند الراوي حساسيته البصرية وحساسيته العقلية في وقت واحد، وهي تحرره من نفسه ومن مشاغله الفردية الشاردة العابرة، كما أنها تطلقه من تدفق تيار الزمان لأن الرسم خالد سرمدي.

تزيد صلةُ الراوي بإيليستير من فهمه للفن ولكن أعظم ما اكتسبه منه هو راحة الذهن والجسد مع إيقاظ عقلي يحثه على الفكر المتجرد غير النفعي. ويقوده ذلك إلى صياغة المشكلة الفكرية الأساسية التي تطرحها تجربته في الحياة وهي مشكلة العلاقة بين العالم الموضوعي الملموس والعالم الذاتي اللا مرئي. وتلعب لوحات إيليستير دوراً في حياته شبيهاً بذلك الذي تلعبه كلّ خبراته الأخرى ولكنه يضارع أيضاً تلك الخبرات التي تحدث له في الوحدة والتي تند وتنأى عن قبضة العقل المباشرة: أي دور الأحاسيس والنوم والأحلام والمرض والسُّكر. وكل هذه الخبرات متصلة مع الحياة الملغزة التي يحياها جسده. ذلك الجسد الذي يخبرنا الراوي أنه «أشد التهديدات خطراً للعقل».

كل هذه الخبرات تفترض مقدماً أن وعي الراوي الاعتيادي بجسده وعيٌ متوقف بصورة مؤقتة. وهنا يعكس الراوي الحالة الخاصة التي كان عليها بروست، فهو قد كان مريضاً ملازماً غرفته في غالب الأحيان. إذ لم يعرف قط الفرح والرضى اللذين ينالهما شخصٌ معافى قويّ البنية في المباريات

الرياضية أو في مصارعة عوامل الطبيعة. لم تظهر الطبيعة نفسها للراوي ولا للرسام إيلستير على أنها قوةٌ يُتطلب الهيمنة عليها، قوةٌ يقيس الإنسان نفسه بإزائها فالطبيعة بالنسبة له «لوحةٌ» من اللوحات. وهو يرى البحر من نافذته ولا يعانيه من خلال العوم فيه أو من حاجز إحدى السفن. ويدوّن الراوي إحدى ملاحظاته قائلاً: «إن الحياة البشرية والفكرية على صعيد الوجود الروحي هي من الغرابة بحيث إن الجسد يطوق العقل داخل حدود القَلْعة التي هي الجسد». وكل مغامرات الراوي ليست سوى محاولات يسعى معها جاهداً إلى تخليص العقل من تلك القلعة. والفن هو السبيل الوحيد المفضي إلى مثل ذلك الخلاص، إن العالم المحسوس وعالم الفكر يندمجان في كون بروست اندماجاً يكاد يشبه بعض الرموز التي كانت سائدةً في العصور الوسطى. إن الحواس تشكل حروفاً وتصدعات في قلعة الجسد. ومن خلال تلك الخروق يتصل العالم المادي مع الروح على الرغم من كلّ الأخطاء التي يوحيها الجسد، الذي تنتمي هي إليه، إلى العقل. غير أنه بينما كان العالم الخارجي في رموز العصور الوسطى هو بوجه عام مصدر الغواية وسبباً للسقوط نراه في العالم البروستي وسيلةً ممكنة لخلاص وتحرير للروح. إن الجسد في «بحثاً عن زمان مفقود» لهو حقاً المركز الفعال لكل الإحباطات والآلام. وهو العدو الساخر الذي يطوق الناس في وحدتهم ويعزلهم عن العالم المحسوس ثم يسلمهم بعد ذلك الموت. ولكن الجسد هو أيضاً مفتاحُ كلّ الأسرار الغوامض لأنه يمايز الكائنات البشرية ويُخضعها لتجربةٍ مدهشة في حياة مفردة. وتنطوي رواية بروست على مناظرة في غاية الغرابة والمأساوية «بين الجسد والروح» وهي مناظرة لم يفلح بروست في الوصول بها إلى ختامها قط.

وهذه المناظرة مدعمة بما يمكننا أن ندعوه معرفةً واسعةً للأفكار العلمية والفلسفية التي سادت في أيام بروست. وإن محاولة بروست في حلّ هذه المناظرة واختتامها كافة لإعطاء حتى أشد المقاطع إثارة للخلاف نوعاً معيناً من الخطورة. وهذه المناظرة مصدرٌ ما يمكن أن يسمى بالقصة الميتافيزيقية الغامضة التي تنطوي عليها رواية «بحثاً عن زمان مفقود».

خلال الأمسيات التي أمضاها مع سان لو في ريفبيل يدرك الراوي مقدار حدة إحساسه بالحقيقة الراهنة حينما يكون في حالة ارتياح جسماني يقدّمه إليه الخمر على نحو مصطنع. إن حالة النشوة تملؤه «بسعادة ذاتية كامنة فيه» وهذه السعادة تَهَبُ النساء في ريبيل ورقصاتِ الفالس التي تعزفها فرقة المقهى ونشاط المطعم قيمةً مطلقةً ليست هي بالتأكيد كامنةً فيها:

«ولكن إذا كنت حتى اللحظة السابقة لوصولي إلى ريفبيل قد أبعدت عني بعداً لا رجوع بعده تلك العكازات الخاصة بالعقل وضبط النفس. العكازات التي تساعد ضعفنا على السير في الطريق الصحيح. وإذا كنت قد وجدت نفسي الآن فريسة نوعٍ من اختلاج العضلات المعنوي، فإن الكحول الذي شربته، وإن جعل أعصابي متعَبَةً بلا ضرورة قد أعطى الدقائق، وهي تأتي، صفةً ما، سحراً لم يكن من نتيجته أن يتركني أكثر استعداداً أو في الحق أكثر تصميماً على أن أدافع عن نفسي تجاهها. ذلك لأنني حينما جعلني الكحول أفضّل تلك الدقائق ألف مرة على كلّ شيء قد أخسره في حياتي، فإن انتشالي جعلني أعزلها عن كلّ شيء آخر. لقد أصبحتُ سجيناً للحاضر، كما يكون الأبطال أو المدمنون سجينين له. وإذ حجب ماضيّ لبرهةٍ عني، لم يعد بعدُ يعكس أمامي ذلك الظل من نفسه الذي نسميه المستقبل. وإذ تموضع هدفُ حياتي لا في تحقيق أحلام

الماضي بل في الهناءة التي تمنحها اللحظة الحاضرة فلم أستطع أن أرى أي شيء الآن مما كان ينطرح وراءها».

إن الانتشاء عبر التغييرات التي يُحدثها في الجسد وعبر التسلل الأخلاقي الذي ينجم عنه وما يسببه من بُلهنية وارتخاء رضيين ليخلق بالفعل رؤيةً ذاتية حادة للعالم. غير أن هذه الرؤية محدودة بحدود الحاضر، وهي تصدر من إحساس ليست له علاقة سليمة مع العالم سوى مجرد التواجد مع العالم في المكان. والانتشاء بميل إلى تفضيل مؤقتٍ لمركّب قلقٍ بين العالم المحسوس المدرك من قبل الراوي وبين حالته العاطفية. وإن هذا المركب، إذ ليس له ضمان أكثر من حالة جسدية هي من عدم ثباتها وانفلاتها واصطناعيتها تشبه التغيرات في الضغط الجوي. غير أن حالة الرضى والبُلهنية تُبعد مؤقتاً كلّ توتر محررة الراوي من قوانين الزمان ولفترة ساعاتٍ معدودات ليس للراوي ماضٍ ولا مستقبل. وقد صار حراً من كلّ المشكلات العاطفية والفكرية والأخلاقية التي يفرضها عليه كلّ من الماضي والمستقبل وهو سعيد بتلك الحالة. إن فرح الراوي لا يقارن بفرح إيلستير ذلك لأنه لا يصدر من التوافق السري الغامض بين متطلبات العقل وبين الظاهرة الخارجة. والعقل وحده يمتلك القدرة على الخلق، أما وهو في حالة الانتشاء والسُّكر فيكون سلبياً ومطواعاً للجسد.

إن العملية التي يقوم بها، الانتشاء هي النقيض المقابل لعملية الحلم... في أحلامهما كان كلّ من الراوي وسوان يخلق صوراً موضوعة قراراتها عاطفة تبدو أنها صادرة من مؤثرات العالم الخارجي، ولكنها في الحقيقة ليست سوى انعكاس كامل الحالات ذاتية جسدية كانت أم عاطفية، وبما أن أحلام بروست مفصولة فصلاً كاملاً عن الواقع الملموس، فإنها تقوم

أحياناً بإجراء تركيبةٍ مكونةٍ من العقل والصور التي كانت حتى تلك اللحظة لم تتوافق مع الذاكرة لأنها (أي الصور) تكون قد خبرت (من الخبرة) في أوقات مختلفة ولا تمايز الأحلام زمانياً بين الماضي وبين الحاضر. فكل شيء يدخل في تكوينها إنما هو متعاصر. ولكن الأحلام لا تعمل إلا مع أحداث أو صور تُشتق من الماضي.

«ربما كان أيضاً بسبب اللعبة المستحيلة التي تلعبها مع الزمان كانت الأحلام تسحرني فكم من مرّة رأيت. في ليلةٍ من الليالي، بل في لحظة من ليلة من الليالي، فتراتٍ من حياتي بعيدة ومعتمة، بعيدة في الماضي بحيث إنني لا أكاد أستبين المشاعر التي كانت لدي في حينها، تلك الفترات التي تهجم علي بكل امتلائها معمية بصري بالتماعها... من أجل أن تُدخل في روعي كلّ شيء، كانت تختَزِنهُ لي...».

تجمع الأحلام عواطف العالم الذاتي وذكرياته مع صور العالم الموضوعي بغض النظر عن مكانها في الزمان. وأن هذه التركيبة، مثلها مثل التركيبة التي تتم بواسطة الانتشاء، ترتبط بالحالة الجسدية، أي النوم، وهي ليست سوى تركيبةٍ موقتة تمحّي عندما يكون الحالم، سوان أو الراوي، قد استيقظ، إنها حالة غير ثابتة في جوهرها. وإن استعادة الماضي التي جرت في الأحلام لا تصل إلى مجال فهم عقل الحالم، ذلك أنها تزول مع الشعور أو العاطفة التي صدر عنهما الحلم. إن عقل الحالم سلبي مثلما يكون سلبياً تحت تأثير الكحول، ويكون لذلك خاضعاً لإيحاءات الحساسية. وعندما يتجاوز الراوي حدوده في الشرب بأكثر مما يتحمل قليلاً، فإنه يظن أن ما يلاحظه من حوله هو السبب في الحدة غير الاعتيادية لمشاعره. والذي هو لا يُعزى في حقيقته إلا إلى الانتشاء، أما في

الأحلام فإن الأحاسيس والمشاعر تخلق صوراً يسبغ عليها الحالم حقيقةً موضوعية. وفي كلتا الحالتين لا تدوم التركيبة أكثر من لحظات معدودات وتظل خاصة بالفرد نفسه. فليس لها قيمة شاملة ولا هي مما يمكن إيصاله للغير وفي كلتا الحالتين لا يقدر عقل الراوي ولا إرادته السيطرة على جسده. فهو في حالة من الاستقبال البسيط، خاضع بصورة سلبية للألعاب القنطارية التي هي إيان دوامها تصبح متطفّلة على الوعي بينما هي تطرد كلّ مُدْرَكٍ من مدركات النسبية. وفي خبرة الراوي يميل الحب إلى إنتاج نفس التركيبة مثلما يفعل الانتشاء. فكل الأحاسيس القادمة من العالم الخارجي تبدو كأنها تتجمع على طراز الحلم.

وُيسلي الراوي نفسه بأن ينشئ عنه شعوراً منعزلاً أول الأمر، عوالم موهومة تكون على الدوام انعكاساتٍ كامدة عن العالم الحقيقي المحسوس. وليس يحتاج إلى أكثر من إغلاق عينه والإصغاء لأصوات النيران المتكسرة في غرفته لكي يملأ تلك الغرفة ببشرٍ يصخبون. وما إن يكون وحيداً غير مشغول حتى يكون في مقدوره أن يغير نظام العالم الطبيعي «ويجعل المطر يغنّي في وسط الغرفة» ويجعل الماء الذي يغلي لإعداد شايه «مطراً يهطل في باحة الدار» إن هذه الأمور محض تدريبات في ميدان البراعة المقصودة، وهي على الرغم مما يسِمُها من المجانية المقلقة التي تسم الانتشاء والأحلام إلا أن لهذه الألعاب الذهنية دلائل وإشارات على نشاط العقل الخلاق وحريته بإزاء الحقيقة الموضوعية.

يصير الراوي مدركاً أحياناً أن صلته بالعالم الموضوعي تمضي إلى أبعد من التبادل الذي يتم في الانتشاء والأحلام أو في اللعب بالأحاسيس. فهناك وجهات معينة من العالم «تهزه هزاً» وتوقفه في مكانه لا يريم، وأحياناً

تثير فيه «لذةً هي الغاية في الخصوصية» إذ إنها تكون نشوةً حقيقية وتعميقاً للرؤية تضارع في جزء منها تلك النشوة التي يحدثها الشراب. غير أن هذه الحِدَّة في الرؤيا تختلف عن تلك التي يجلبها الكحول في أن الأولى تبدو مفروضة على الراوي من الخارج. إنها تشده إلى حزمة من الضوء بينما تظل وظائف جسده، طبيعية. فيوماً ما على سبيل المثال حينما كان الراوي يمشي بمعية مدام فيلا باريسي رأى مشهداً جِنّياً بدا له حقيقياً.

«ولكنني ما إن وصلت إلى الطريق المذكور حتى لاقيت مشهداً يسحر البصر، فهناك في المكان الذي لم أكن أرى فيه وأنا أتمشى مع جدتي في شهر آب سوى الأوراق، وما كان يبدو تنظيماً جيداً حَسَن التناسق لأشجار التفاح. صارت أشجار التفاح هذه الآن في غاية ازدهارها. متجلببة ببهاء لم تقع عليه عين من قبل. كانت أرجلها في الطين ولكن تلك الكائنات كانت مرتدية فساتينها كأنها على أهبة الذهاب إلى حفلة رقص، ولم يكن يهمها أن تلوّث أجمل ساتان وردي رآه البصر. وكانت الأثواب تلك تتلألأ في ضوء الشمس أما الأفق البعيد في البحر فقد كان يزود المشهد ذاك بخلفية من التلوينات تشبه الرسوم اليابانية المطبوعة. وحينما كنت أرفع رأسي لتأمل السماء بين الأزهار التي زادت في جلاء زرقة السماء، جلاء كاد يقرب من العنف، فقد كانت الأشجار كأنها تصطف إلى جانب أبعد عني من أجل أن تُظهر لي أعماق تلك الجنة. وفي ذلك الإطار اللازوردي قامت نسماتٌ باردة رقيقة بهزّ أعطاف باقات الزهور الوردية، وكانت أشعة الشمس قد انزحات وحلت محلها في سرعة شديدة حزماتٌ ضوئية من مطر كان من شأنها أن حجبت الأفق البعيد كلّه وحاصرت صفوف أشجار التفاح بشبكتها الرمادية. غير أن أشجار التفاح ظلت منتصبة تحت هملان

المطر وهي في ازدهار جمالها الوردي، في الريح التي أصبحت في تلك اللحظة باعثة على الانجماد: فلقد كان ذلك من أيام الربيع».

إن الجَذَل والانسحار اللذين يمر الراوي بهما ليشبهان إلى حد كبير التواصل في الحب، الحب المحصّن ضد التشويهات العقلانية لأنه متحرر من كلّ قلق واضطراب. ويدعو الراوي هذه الانطباعات فيما بعد بأنها «فَرِحة» أو كانت كثيرة عديدة في أيام طفولته فصارت تقلُّ وجوداً عبر اطراد نموّه ثم انعدمت في النهاية انعداماً تاماً. وهو يدوّن اختفاء هذه الانطباعات السعيدة في الجزء الأخير من روايته والمدعو بـ«الزمان المستعاد» وذلك عندما يكون في القنطار الذي يأتي به إلى باريس وبالتالي إلى حفلة استقبال آل غيرمانت، ويكون هذا الكشف مصدراً من مصادر الأسى عنده، غير أن هنالك انطباعات أخرى من نوع مغاير وهذه الانطباعات تهبه لذة خاصة. وهي تظهر في حياته المتأخرة وتصير أكثر ظهوراً بينما تكون «الأحاسيس السعيدة السابقة» قد أصبحت أكثر نُدرةً.

في بداية الجزء المسمى بـ«الأسيرة» وإذ يكون الراوي مستلقياً في غرفة معتمة وعقله ناشط متحفّز، نراه يهمك سلباً في لعبة تهبه كثيراً من المتعة. فهو إذ يكون طيّعاً حراً من المشاغل الشخصية، يمنع نفسه من الفقدان للأحاسيس القادمة إليه من خارج ذاته، وهو لا يفعل أكثر من متابعة الأصداء التي يجدها في داخل نفسه. وبالاختصار، نراه يستقبل إحساساً ما ثم يفرده ويعزله ثم يتابع طريق ذلك الإحساس في دواخله النفسية وهذا الإحساس بكل التناغمات الهارمونية المتصلة به ينشر في كيانه حالة من البُلهنية والارتياح تتحول بدورها إلى حالة عقلية. ثم يمسك عقل الراوي بموضوع عام فهو يتذكر على سبيل المثال أصباحاً من الماضي مشمسة

أو غبشية، ويقوم بتوزيع أوركسترالي لسمفونية كاملة حول هذا الموضوع المركزي فيعيد حيازة شظايا وأجزاء من ماضيه هو.

«لو لم أكن قد رافقت أليبرتين في جولتها الطويلة فإن عقلي كان مستطيعاً أن يهيم في المجالات... إلا أنه فيما بعد وبسبب امتناعي عن تذوق هذا الصباح بالذات بكل حواسي. فإنني تمعّنت في خيالي بكل الأصباح الماضية والممكنة الحدوث، أو بصورة أدق، بنوع من الأصباح التي تكون معه كلّ الأصباح التي على شاكلتها ليست سوى حدوثات متقطعة، تلك الحدوثات التي كنت يوماً ما قد تعرفتها، ذلك أن الهواء النقي الحاد قد فتح الكتاب دون تدخل مني في الصفحة الملائمة، فوجدت بوضوح أمام عيني، بحيث يكون في مقدوري متابعة ذلك من سريري، الرسالة التي يحملها ذلك اليوم، إن هذا الصباح المثالي أخذ يملأ عقلي إلى أقصى حد بالحقيقة الثابتة الدائمة فجعله متطابقاً مع كلّ الأصباح المشابهة الأخرى وغمرني بإحساس من البهجة لم تستطع حالتي الصحية السيئة أن تتلم منه... وإن النشاط الذي أخذ يفيض من داخلي والذي جعلته أنا متواصل الاشتعال حتى وأنا في سريري، قد أرغمني على التأرجح من جنب إلى جنب وقلبي منتفض. ومثلي كمثل ماكينة امتنع عليها التحرك في المكان فقامت تتحرك مهتزة على محورها».

وكما يحدث في الأحلام فإن وعي الراوي يتوقف بحيث إنه ينسى مرور الزمان، غير أن تتابع الزمان الحقيقي لا يُحطّم كما يجري تحطيمه في الأحلام، فالراوي لا يخلط خلطاً عشوائياً بين الأصباح الراهنة والأصباح الماضية. وإذ تستثيره اللذةُ التي يمنحها له إحساس ما فهو يتعرف أولاً كياناً متكاملاً. «صباحاً مشمساً» يتوقف عنده العقل حتى يستطيع الراوي أن يعزل

الرباط العضوي العميق الذي يشد هذه الفكرة «صباح مشمس» بكيانه هو. وهو يجد أن هذا يلذ «لذلك الكائن الصغير العابد للشمس القابع في داخليته والذي لا يستطيع النطق» ذلك الكائن الذي يسعده أضعفُ شعاعٍ من أشعة الشمس. وهذه السيمياء الباطنية تُحدث سعادةً وبُلهنيةً تعطيان الشابّ الغضّ إحساساً بالقوة. غير أنه قانع على نحو أناني بأن يتمتع بهذه الخبرة من غير أن يضعها في خدمة أيما شيء أو أمر أو أحد سواه. ولا تصبح الخبرة متشددة في مطالبها عليه إلا عندما يكون ذلك الإحساس المخصوص الذي أثاره العالم المحسوس الراهن قد لامَس جزءاً عميق الجذور في ماضي الراوي وأحياه بتلك الجِدَّة الفريدة التي هي إحدى سمات «المشاعر السعيدة». وحينذاك يستشعر الراوي بشيء يضارع ويوازي ما رآه في لوحات إيلستير. أي رؤيا جديدة مباشرة تنتظم في تناغم مع «قانون اللا وعي» وهو القانون الذي يعدّه الراوي قانون الذاكرة اللا إرادية. وكما أن هذا القانون يوضح البعدَ الثالث في أعماق رسوم إيلستير فإنه يوضح العلاقات بين الزمان وبين الحياة البشرية التي يتحسس بها الراوي ويدركها.

ليس هذا التشابه كافياً لإعطاء الراوي بصيرةً كاملة. ذلك لأن قوته تتخذ شكل الفرح وتظل من غير استخدام أو استعمال. ولقد كان في مقدور إيلستير أن يضَعَه في الطريق الصواب. إنّ إيليستير الذي يعمل في توحدٍ عملاً حَروناً هو مثل الموسيقي فانتوي، ذلك أنه يمنحه مثالاً للرجل الواقف نفسه لتحقيق عمله والذي قام بصورة حثيثة متصاعدة بالتضحية بكل شيء من أجل ذلك العمل وفي سبيله. ليس هنالك من خُلق بلا إرادة واعية. إرادة الكشف عن المادة «تصف المخبأة في الموضوع وتصف المدفونة في دواخلنا» إرادة العمل واستيعابه وتنفيذه.

إن الحقيقة التي تبرز من دراسته للوحات إيلستير ليست بالحقيقة الهينة التي يستطيع الراوي أن يتملاّها: إن للعقل طاقةً وقوةً على الخلق غير أنه ليس إلا تحت ضغط الإرادة يكون في مستطاع قوة العقل أن تصير فعالة. وأن يكون المرء فناناً مثل إيليستر فإنه يقوم بفعل من الأفعال الأخلاقية. وليس بالمعنى العام لهذا القول بل بالمعنى اليومي. فالفنان مستودعٌ لحقيقة ما ويتعين عليه أن ينقلها إلى الخارج، وابتغاء نقلها فإنه عليه أن يُخضع نفسه لمسلكيةٍ قاسية في نظامها. إن الفن تصعيدٌ ونُسُكٌ. ففي حفلة آل غيرمانت الأخيرة أدرك الراوي أن عليه أن يكون مريداً لأكثر من مجرد التمتع بالسعادة التي وهبتها إياه الذاكرة اللا إرادية إذا كان يريد لتلك الذاكرة أن تقوده إلى الرؤيا الذهنية التي تنظم عمله. وينبغي عليه أن يكون مستعداً للانكباب على عمله بصورة جادة وأن يضحي بكل شيء في سبيل عمله بغية أن يكون في طاقته إتمامه. وعندما رأى الموت يتجسد في هذا التجمع من الأقنعة في حفلة آل غيرمانت الأخيرة فقد أصبحت مهمته ورسالته، بوصفه كاتباً، واضحةً لديه في النهاية. إن توجّس الموت المباشر يعطيه إحساساً بقيمة حياته هو وبالواجب المتعين عليه في أن يعبّر عن هذه القيمة وينقلها إلى الآخرين. وهو بهذا يشبه إلى حد ما وضع الخادم في الحكاية المأثورة إذ كان قانعاً بأن يدفن قدرته في الأرض ثم وجد أن عليه أن يعطي حساباً عن أعماله لسيدهِ. والراوي ينضم الآن إلى صفوف بيرغوت الكاتب وفانتوي الموسيقي وإيلستير الرسام، وكلهم ملاحقون بفكرة فراغ الحياة وخلوها من المعنى، وهي فكرة شديدة الاتصال بإرادتهم في الخلق إلى أقصى الحدود. وإن العمل الفني ليبدو عمليةً من عمليات الطرد والتطهير والتخليص من هذه الفكرة المضنية. والمفاتيح التي تقود إلى حل اللغز

الميتافيزيقي في حكاية «بحثاً عن زمان مفقود» نجدها في حياة الراوي الباطنية. في السعادة والفرح اللذين يمر فيهما. وفي حياته الخارجية أيضاً فإن الفنانين الذين يرتبط معهم بأوثق رباط روحي يجلبون إليه السلام والفرح الحقيقي. وهم يعطون تجربة الراوي بوصفه فناناً، إضافةً لذلك، برهاناً خارجياً، وبذلك يمنحونه مغزى إنسانياً شمولياً.

يُستطاع القول أن هنالك حكاية اجتماعية ولغزاً ميتافيزيقياً في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» كما يمكننا أن نقول أيضاً أنها تنطوي على قصة بوليسية مدارها الأخلاق، أي نوع من المسرحيات الأخلاقية التي كانت معروفة في القرون الوسطى. السؤال في هذه الحكاية الأخلاقية الغامضة غموض القصة البوليسية هو من الذي سينتصر في النهاية، فضائل كومبراي وسجاياها، أم رذائل العالم؟

ليس من قبيل المصادفات أن الرواية تُفتتح وتُختتم بحكاية فرانسوا لو شامبي. ففي إحدى الأمسيات في كومبراي يذعن الطفل للإغراء. فهو يتبع طريق انعدام السيطرة على الذات وتركها تجري على هواها بدلاً من اتباع طريق الضبط الأخلاقي الذي حاولت أمه وجدته أن تجعلاه يسير فيه. وكان له في ذلك حجة جيدة، وهي عصبيته. وتظلّ هذه الذريعة معمولاً بها طوال حياته الباقية. فبسبب كونه مريضاً فإنه يجعل معارضة أمه تجاه ميله إلى الكحول تنهار. كما تنهار معارضة أمه لإقامته العلاقة مع ألبيرتين، وتنهار كذلك معارضة كلتا المرأتين تجاه كسله وتهاونه وتهتكه، ومنذ تلك الأمسية في كومبراي كما يقول لنا، يؤرخ الراوي «اضمحلال إرادتي وعافيتي» ولا يستطيع «استعادة» إرادته وفي معيّتها فضائل كومبراي إلا في حفلة الاستقبال التي أقامها آل غيرمانت في نهاية الرواية.

إنّ القصة التي يرويها لنا الراوي تمضي، بالاختصار، من السقوط الأخلاقي الذي حدث تلك الليلة في كومبراي. إلى الخلاص الأخلاقي الذي سيكون الكتاب ذاته إشادةً به ودواماً عليه. وفكرة هذا الخلاص تنهي حكاية الراوي. وليس ما يهمّ بروست هو تحقيق كتاب الراوي ولكن الكيفية التي أصبح فيها ذلك التحقيق ممكناً. وإن عزم الراوي على أن يصير كاتباً ليُدعم ويزداد إسناداً في نهاية القصة بالهوَس الخاص بفكرة التكفير والخلاص خلال عمله المقبل. وعلى الرغم من أنه يتحدث عن هذا الهوس بلغة مشرّبة بالصوفية فلا يبدو أنها صوفية في حقيقة جوهرها، بل إنها لتفضح اهتماماً شخصياً يبعث على التساؤل تكون فيه الجماليات والأخلاق قد اندمجت اندماجاً فيه غير قليل من الغرابة. والراوي يتهم نفسه بأنه كان الذي سبّب في جعل جدته وألبيرتين تموتان. ويبدو أنه يرتبط موتهما بنقصان الحب.

«جدتي التي رأيتها، بلا أدنى مبالاة مني، تعالج الرمق الأخير وتمضي إلى الموت قريباً مني! أوه، هل إقامتي أنا تكفيراً عن موتها، وقد تم عملي وقد بلغت جراحي مبلغاً لا شفاء لها منه وقد هجرني كلّ الناس لمدة طويلة، معانياً خلال تلك الساعات المتعبة قبل أن أموت! وإضافة لذلك فقد استشعرت بإشفاق لا حد له حتى تجاه أولئك الذين هم أقل منها في إعزازي. حتى تجاه أولئك الذين كنت نحوهم لا مبالياً بكل ما لدي من لا مبالاة، تجاه تلك المصائر البشرية التي استخدمتُ آلامها ومعاناتها بل حتى سُحقها استخداماً عقلانياً من أجل أغراضي الخاصة في محاولةٍ مني لفهمها».

وعلى الرغم من هذا الإشفاق فإن لدى الراوي إحساساً واضحاً بأن

عمله سيخدم غرضاً بوصفه مسوّغاً لتقصيراته وإخفاقاته وأنه سيكون من شأنه أن يُكفّر عمّا كان يحس به من لا مبالاة بإزاء آلام الآخرين.

إن فقدان الحب البشري ربما كان بعد كلّ حساب وعلى الرغم مما لدى الراوي من حساسية هو أكثر ما يلحظ في إبداع بروست. فلا نكران بأن في روايته «بحثاً عن زمان مفقود» نقصاناً معيناً في السماحة والسخاء البشريين وقسوةً باردة معينة وكلها لا تستبعد نوعاً من الرضا والتراخي، ولكن إذا كان بروست متراخياً فإن ذلك مردّه إلى أنه يستمرئ أن يشيرنا إلى الغرور والرضى عن النفس، والقسوة وبوجه خاص اللامسؤولية وكذلك الزيف الذي تحول إليه كلّ فضيلة ظاهرة. هذا وإن تراخي الراوي المدمر ليس عديم الصلة بنوع من التواضع الكاذب يقوم من تحت ستاره بالنقد التفصيلي المسهب بحق الآخرين هادماً فيهم كلّ ما يتبدى عندهم من تفوق. والراوي لا يترك أي تفوق من غير أن يعبث به ويطامن منه سواء أكان التفوق أرستقراطياً أم ثقافياً أم عاطفياً أم أخلاقياً. وفي هذا المضمار لا نراه يختلف عن ليغراندان أو بلوخ اللذين يحكم هو عليهما بقسوة لا حد لها.

إن رؤيا الراوي ثريةٌ ودقيقةٌ فوق حدود الاعتياد، وإن ذكاءه مرهف حاد بصورة تُفرده إفراداً. ولكن بين هاتين الميزتين ليست هنالك منطقة يحتلها التعاطف البشري والفهم الواسع المشبع بالكرم حيث يستطيع أن يزدهر عالمٌ موثوقٌ به من الصداقة والحب المتجردين البسيطين المخلصين. والراوي لا يختار ولا يُفرد سوى فعل واحد من أفعال الطيبة كان قد سمع عنه سمعاً، وهو يُذكر لا لسبب مخصوص، اللهم إلا لأمر واحد كما يبدو وهو أنه شيء قام به أبناء عمومة الخادمة فرانسواز المليونيرين. ويظهر

أن بروست واعٍ بهذا النقصان في «حليب الطيبة البشرية» في عمله. وهو يضع اللوم في ذلك على مهمته الأدبية. تلك المهمة التي ترغم المرء على التضحية بالأفراد من أجل الحقيقة الشاملة التي يستحصلها الفنان منهم. إلا أن هذا النعيم موضع تساؤل. ويتولد الكتاب لدى الراوي بوصفه فناناً فعلاً ولكنه يتراءى لنا في الوقت نفسه خلواً من بعض السجايا البشرية التي ينكر وجودها هو لأنه هو نفسه مفتقرٌ إليها. وكتابه لا يحل محل تلك السجايا، وهذا النقصان الأساسي يحدد من نطاق الرواية على نحو أوتوماتيكي. إن بروست يعمم ويسوغ جمالياً نقصاناً فردياً خاصاً به ولكنه ليس نقصاناً خاصاً بالفنان، أي فنان، ولا هو ضروري له.

يكتشف الراوي أن فانتوي وإيلستير يأملان في نتاجهما الفني أن يحصلا منه على الاحترام والإعجاب اللذين حرمتهما منهما الحياة في المجتمع. وقد يبدو من هذا أن الفن نوع من البديل أو التعويض. وإننا لنستشعر أيضاً أن هنالك لدى الراوي حاجة لتسويغ الذات تمضي يداً بيد مع ازدرائه لوضع الآخرين ومشاعرهم ودوافعهم. إنه يجردهم من القيم التي يحرصون أشد الحرص على الإبقاء عليها ابتغاء أن يفرض عليهم القيمة الوحيدة التي هي قيمته. أي قيمة الفنان لا غير. وبهذه الوسيلة يستطيع أن يبرهن، بلا جدال ولكن بطريقة الحلقة المفرغة. على تفوّقه عليهم. وإنه ليبرهن عليه برهاناً قاطعاً وإلى الأبد فليس سوان ولا روبير دي سان لو ولا آل غيرمانت، يقدرون على مجابهة برهان تفوقه عليهم أو مقارعته ودحضه. إن رواية «بحثاً عن زمان مفقود» نوعٌ، وليس لنا إلّا أن نأمل بأنه يزن شخوصه بأكثر تجردٍ وحيادٍ من الأب الرب. إنه لا يقر بأن هنالك دروباً عديدة تُفضي إلى الجنة، إذ هو لا يعترف إلا بوجود طريق واحد إليها وهو طريقه بالذات لا

غيره أما بيرغوت الكاتب وفانتوي الموسيقي وإيلستير الرسام والراوي، وقد خلَفَهم بروست جميعاً فإنما يدعمون موقفه هذا واحداً واحداً.

والراوي يتابع بعناد وإصرار تمزيق نسيج كلّ الشخصيات الواردة في الكتاب فيما خلا شخصيتي أمه وجدته. وهو يرتئي أن غالبية الناس أدنى منه مستوىً لأنهم أدنى منه في «اللطافة» وكل الناس في نظره فاسدون، ولكن رذائلهم ليست هي ما يَلْعَن الراوي فيهم، فهو لا يفعل بشأن الرذائل سوى وصفها المجرد. وهو يُظهر لنا الناس على أنهم طيبون أحياناً وسيئون أحياناً وليس ذلك على ضوء المبادئ الأخلاقية أبداً بل في مواقفهم تجاه بعضهم بعضاً. فأن يكون الإنسان طيباً عنده هو أن يمنح المتعة أما أن يكون سيئاً فهو أن يكون متسبباً في إحداث الألم. والشخوص البروستية تفعل أحد هذين الأمرين أو الآخر على نحوٍ مهملٍ أي في غير اهتمام. ولذلك فإن طيبتهم ليست لها أية قيمة لأنها، مثل رداءتهم، نتيجة المصادفة والهوى لا غير. ولكن ما يلعنهم الراوي من أجله هو افتقارهم للصحو والوضوح. وفي هذا المضمار أيضاً يمتلك الراوي تفوقاً لا ريب فيه. فالفنان وحده هو الكائن الذي يحس إحساساً واعياً، ولذلك فإن الفنان وحده كائن أخلاقي. وذلك إذا استثنينا أمّ الراوي وجدته اللتين لم تكونا فنانتين مع حيازتهما للحس والأخلاقية. ولكنهما كانتا مشغوفتين به. وعندما يكتشف الراوي مهمّته نراه يرتضي أخلاقية الفنان. تلك الأخلاقية الوحيدة التي يعترف بها والتي زوّده بروست بها في المثالين الجيدين الكامنين في شخصيتي فانتوي وإيلستير.

يتراءى تسبيب الراوي لكل ذلك كما يلي، إنه لم يعش على مستوى المثال الإنساني الذي أشادته به كلّ من جدته وأمه ولذلك فقد جعلهما

تقاسيان ألماً عظيماً أدى بدوره إلى التعجيل بوفاة جدته. ولكنه كان في هذا المجال أقل جرماً مما قد يفكر به المرء لأنه حتى في ذلك الوقت كان أفضل من الناس المحيطين به الذين كانوا أشدّ أنانية وأعنف في الافتقار إلى الإحساس منه. وفضلاً عن ذلك فقد كان عنده عذر لا يمتلكونه: ذلك أن مهمته ككاتب، وتحقيقها الذي يحرره من الالتزامات الأخرى كافة مكفراً عن الآلام التي سببها الراوي إنما هي في نظرة خطيئة كبرى. فلا يبدو بروست أنه حلّ حلاً كاملاً الإشكال الكامن في حياته هو. فنراه يعطي بيرغوت حياةً خاصة على شيء من الريبة. بينما تكون حياة إيلستير الخاصة شديدة التقشف إلى أقصى الحدود. ويبدو أنه، بعد كلّ حساب، ليس للقيم الإنسانية الخالصة أي اتصال محتوم مع العبقرية. ويلحظ الراوي صلة بين اللا أخلاقية وبين العبقرية غير أنه يبدو من قصة فرانسوا لو شامبي أنها تدحض ضمنياً وجود مثل هذه الصلة. فالراوي على ما يظهر غير مستطيع أن يفصل مهمته عن «الندم والتفكير والكمال الباطني» ولا يبدو أن بروست استطاع أن يخلص نفسه من فكرة «الرذيلة» والذنب في العلاقات البشرية. وهذا ما قد يفسر لنا السبب في عدم تعاطفه مع الشخوص التي يخلفها إذ يقوم بوخزها وملئها بالحروق كما لو كان ينتقم لنفسه بواسطتها. وإن ذلك سببٌ أيضاً يفسر لنا لماذا لا تكون الكائنات البشرية مصدراً من مصادر الفرح عنده. إن «الحقائق» و«القوانين» التي يستخرجها بروست من المشهد الإنساني الذي يراه لا تجتمع فيما بينها لتكوّن حكمة بشرية وافية، أو أي نظام من الأخلاقيات البشرية. وبغية إعطاء شخوصه جوهراً ومادة وأبعاداً تتطلبها الرواية فقد كان مرغماً ـ وهنا تكمن أصالته العظيمة ـ على أن يراهم بوصفهم أنصاباً

ينظر إليها في منظور الزمان وبعده الثالث، وهي نظرة عقلانية في أساسها ولذلك فهي ليست على شيء كبير من الإنسانية.

غير أنّ الحكمة الأصيلة واللهجة الأخلاقية العالية تضع طابعها على كلّ التأملات التي لها علاقة بالمهنة الفنية بوصفها كذلك والسعادة والفن والأخلاق تتواصل فيما بينها وتنسج في إطار توكيدٍ للإيمان ليس اعتيادياً. إن الفرد سواء أكان إيلستير الرسام أم بيرغوت الكاتب أم فانتوي الموسيقي أم الراوي نفسه ليس له قيمة إلا بسبب الفكر الذي يحمله في طياته. وواجبه، الذي لو قصر فيه لعوقب بالغرق في اليأس، إنما هو أن ينقل هذا الكنز إلى البشر ويوصله إليهم. وفي كلّ مرحلة من مراحله يكون فعل الإيصال عسيراً بحيث يتطلب تضحياتٍ عظمى من جانب الفنان محملاً حياته إلى جهد منتظر يلعب فيه العذاب دوراً كبيراً. وإن تضحياته لتثاب بواسطة الكشف عن الذات الذي يقوم به الفنان. وهو كشف يشكل مصدراً من الفرح ينطوي على اللذة والألم معاً، وهو يمكنه من فهم واعٍ لما هو الأفضل في داخليته هو ويأخذه بعيداً للوصول إلى الشكل الخاص به من التناغم (الهارموني) مع الحياة، ثم عند ذلك يدخل الفنان تلك المنطقة السحرية من السكينة التي يخلق فيها البشر والتي يتواصلون فيها عبر الزمان بعضهم مع بعض، بواسطة عملهم مانحين بعضهم بعضاً ما عرفوه من الحياة. ولأنّ العمل الفني شهادةً بحقّ التناغم بين الإنسان والعالم المحسوس الذي يحيا فيه فإن الأعمال الفنية كلها تتصل بعضها ببعض وينتسب أحدها إلى الآخر بينما هي تتواصل مع البشر جميعهم مذكرة إياهم بأنهم كلهم يسهمون على نحو غامض في الحياة الروحية والمادية المشتركة. فليس إذاً من قبيل التنطح أو الجنوح الجمالي أن يقوم الراوي

على الدوام بإجراء الربط بين ما يراه وبين عمل فني يعرفه، وبين ما يشعر به والموسيقى التي يسمعها. إذ إنّ عبر أشجار التفاح نراه يجد المطبوعات الملونة اليابانية. وإنّه ليكون من الخطأ أن يتمتع الإنسان بأشجار التفاح لا لشيء إلّا لأنّها تظهر في المطبوعات اليابانية الملونة، أي الارتباك والخلط بين عالميَ الطبيعة والفن اللذين يساندُ بعضها بعضاً. إنّ رواية «بحثاً عن زمن مفقود» قصة تروي وقف الراوي لحياته على الفن، ولكن يجب أن يكون ذلك فناً يبتدعهُ هو فحسب، وبالتالي يكون تابعاً لحياته هو. ثمَّ إنّ «الحجج والذرائع ليس لها شأن خطير في الفن، والنوايا لا حساب لها... فالفن هو الشيء الأكثر حقيقةً، وإنّه أشدّ مدارس الحياة زهداً وهو أيضاً يوم الدينونة والشهادة الحقيقي» التحقيق والفلاح في الإنجاز وحدهما لهما قيمة في الفن.

إنّ تناغم الراوي الخاص مع الحياة ليوصف على الدوام بأنّه منطوٍ في داخل الانطباعات التي تحدث له كتلك الانطباعة في باليبك بشأن أشجار التفاح. وفي هذه الأمور يكشف بروست عن حبه هو للطبيعة، وهو حبٌ لم يستطع على ما يظهر أن يمنحه للكائنات البشرية. وبالنسبة لبروست فإن الطبيعة سلبية تماماً: فيمكنها لذلك أن تعبر مباشرة من حالة الرؤية المادية الخالصة إلى حالة التملك الروحي اللا واعي، وبذلك يستطاع «استعادتها» فيما بعد بواسطة الذاكرة غير الإرادية من غير حاجة للعبور خلال ردود الفعل المشوّهة من عقلانية وعاطفية وأخلاقية. وبهذه الطريقة تظل الطبيعة نقاوةً ليس في مقدور أي شيء أن ينال منها. ويظهر أنّ بروست قد وجد في الطبيعة تلك العلاقة الحميمية مع الحقيقة وهي العلاقة التي تشكّل مصدراً من مصادر السعادة، وليس ذلك لأنّ الطبيعة تعكس عواطفه أو لأنّها تسري

عنه في عذاباته أو لأنّه يفقد نفسه في أحضانها. ذلك أنّ الطبيعة كما يصفها إنّما هي فردوس أرضي ذو طراز منتظم، والكائنات البشرية فيه ليسوا هنالك إلَّا بالروح من خلال الفن. وهذا الفردوس خالٍ من الشرور وفيه يحكم الجمال والنقاوة والسكينةُ والبراءةُ التي كان بروست يطمح إليها وهي في غرفته المغالية في التدفئة. ومن هذا الفردوس الأرضي قد طردت الأعداء الثلاثة للسعادة البشرية، وهي الرقابة الفكرية والموت والزمان، وإن الفن هو وحده هو الذي يقوم بعملية الطرد.



الفصل التاسع

بـروست الروائي

«الرواية الحقيقية» وفقاً لما يراه الناقد تيبوديه «هي مثل سيرة ذاتية تتحدث عمَا كان محتملاً أن يكون». أمّا بروست فإنّه كان سيجيب على هذا التعريف قائلاً إنّ الرواية الحقة هي تَفَتُّحٌ متدرج في الزمان. من خلال حكاية. لرؤيا واعيةٍ من رؤى الحياةِ يكون تشكيلها وصياغتها السيرة الذاتية الوحيدة الحقة لمؤلف من المؤلفين. فليس هنالك من روائي استطاع أن يربط هذا الربط الصميمي داخل كتاب واحد بين حكاية انطلاق عملٍ من الأعمال ابتداءً من أصوله الأولى وبين تحقيق ذلك العمل تحقيقاً نهائياً، وما من روائي آخر كان في مقدوره أن يحكم رسم الخطوط الخاصة بالولادة الروحية لمهنةٍ من المهن أو حرفةٍ من الحرف كما استطاع بروست أن يرسم على نحو واضح ولادة مهنته ككاتب من خضم الرواية. ما من ريب في أنّ بروست معاصر لكتابٍ مثل أندريه جيد وپول فاليري وجيمس جويس. وأنّ عمله ليعكس بجلاء المناخ الثقافي الذي كان سائداً في مطلع القرن العشرين وذلك في محاولته إلقاء النور على العملية الإبداعيّة وإدراك تفاصيلها وهي تتشكل. وفي هذا المضمار نرى بروست أكثر إفصاحاً عن هذه العملية الإبداعية وصيرورتها من أي كاتبٍ آخر. وإنّ رواية المسقى

كما شخصية بروست بالذات يتوصل في خبرة الحياة التي ينسقها له بروست إلى إدراكٍ شمولي للعلاقة بين الحياة والفن، وهو يطبّق ذلك على نفسه بوصفه فرداً، وعلى عمله المقبل الذي ينتوي القيام به. ويبرز هذا الفهم بصورة تدريجية من خلال السرد ولكن الإدراك بوجه عام ينقل إلينا نقلاً برمته مرة واحدة، وبأقصى التفاصيل صغراً وأدقها وذلك لدى نهاية الرواية في الجزء المدعو بالزمان المستعاد. ولذلك لم يحدث من قبل أن وضحت رواية من الروايات على هذه الدرجة من النصاعة والجلاء قط. إنّ تعقد الرواية وثراءها يميلان على أية حال نحو طمس العلاقة بين خلق الرواية التي سيكتبها الراوي (وهي رواية لم تكتب قط) وبين نظرية الرواية التي يقوم بإيضاحها وبين كلّ ذلك وبين الكتاب الذي كتبه بروست فعلاً، وهو هذه الرواية التي يقوم بإيضاحها وبين كلّ ذلك وبين الكتاب الذي بروست فعلاً وهو هذه الرواية بالذات. وإنّ هذه العلاقة أبعد ما تكون عن الأمر البسيط وذلك ما يفسر لنا السبب في أنّ بروست يقوم، على نحو مسوَغ وبضمير مرتاح، بمهاجمة أولئك الكتّاب الذين يقدّمون نظرياتهم جنباً إلى جنب مع الروايات التي تكون شاهدة عليها ذلك لأنّ قضيته تختلف عن أولئك المؤلفين.

في إحدى قصص مجموعة بروست الأولى المسماة بـ«الملذّات والأيام» والمدعوّة «بالغريب» يدوّن بروست الشاب عبارة متضمنة من إيميرسون تقول «كلّ إنسان هو أيضاً إله متنكرٌ يلعب دور المجانين» وعلى الرغم من أنّه في العالم البروستي لا يلعب «دور المجانين» سوى الناس فإنّ كلّ شيء عكس «الإله المتنكر المتخفي»، فالزعرور البرّي وأزهار التفّاح أو ورد زرّ اللعب تظهر على حين غرّة في بزةٍ ماتعة طارحة علينا

اللغز الكامن في هويّتها مثلما تفعل أوديت أو يفعل سوان أو تفعل عبارة فانتوي الموسيقية الصغيرة. ذلك لأنّ بروست يعتقد بأنّ الشرط الوحيد الأساسي لكلّ عمل فني هو أن يوجب الفنان على نفسه إبقاء الإحساس باللغز المتضمن في كلّ حياة إبقاءً نابضاً بالحيوية في داخله. إنّ الفنان عنده هو بمقتضى التعريف الرجل الذي لم يسمح «للستار الكثيف من العادة» أن ينزل ويسدل بينه وبين الحياة، ولا لحجاب التعميم العقلي الذي لا يكون أقلّ كثافة وثقلاً من ستار العادة على الرغم مما يبدو عليه من شفافية ظاهرة. ويؤمن بروست بأنّ عملية الخلق الفني تبدأ عندما يتوقف الفكر التجريدي عن عمله. وإنّ العمل الفني لا يشدّ من أزر الذكاء ولا يدعمه وهو يقوم بإيضاح أي شيء. فالفنان لا يقوم بغير الملاحظة ونقلها. وإن صدق هذا النقل لا يضمنه إلّا الإخلاص الذي دخل معه الفنان تماساً مع الحياة واستشعر ما فيها من سرية وغموض. والفنانون يرون اللّه مهما يتخذ من وسائل تخفيه عن الأبصار. وهذا يعني أنّهم لا يفهمون فقط الوجهات المخصوصة في مشهدٍ من مشاهد الطبيعة أو العاطفة أو الكائن البشري بل هم يدركون في كلّ من هذه الأمور شيئاً أكثر كونيةً ممّا هو عليه وهذه الكونية قادرة، كما يقدر اللّه، على التجليب بوسائل تخفٍّ أخرى. وبروست يحدّد وصف هذه الرؤيا بأنها «شاعرية» وإذا كان الفنان يسعى لإنتاج عملٍ فني فمردُ ذلك لأنّه لا يمتلك طريقةً أخرى ليرينا اللّه بها.

وهكذا فإنّ العمل الفني يستمدّ كلّ قيمته الشعرية من حقيقة أنّه يوحي، على نحو مستديم الإصرارِ، بوجود حضورٍ غامض وراء كلّ شيء ندركه. وهذا الأمر صادق على وجه الخصوص بحقّ رواية «بحثاً عن زمان مفقود». فإنّ كلّ شخصٍ وكلّ مادة فيها إنّما يشكل «إشارة» و«وكتابة هيروغليفية لا

تقبل الحل». ولا يفسر بروست طبيعة الحضور الغامض الكامن وراء هذه الأمور، ذلك أنّ التفسير هو بحدّ ذاته محطِّم لها. وعلى الصعيد الشعري يقول بروست أنّ ذلك يضارع جوهر الأشياء، نمطها الثابت المثالي الحق، وعلى الصعيد العقلي نجد ذلك ظاهراً في «القوانين» التي يستطاع ملاحظة عملها في العالم ولكنّها (أي القوانين) تظل متعذّرة على الشرح والتفسير. أمّا على المستوى العاطفي فإنّ ذلك يظهر في «الأحاسيس الفرحة». وأنّ البنيان الشكلي لعملٍ فني ما يشير إلى ذلك الحضور. ويقترح راوي بروست فرضية مفادها أن هذه البنيانات في الشكل الفني تطابق الحضور البشري الغامض «لروح فردية» تختلف من حيث الجوهر عن الجسد. فالنفس وهي روحية في جوهرها لا تكون خاضعة لمحدوديات المادّة وبالتالي لمحدوديات الزمان. وهي لذلك تكون خالدة... ولكن بروست، مثل روايه، حريص على ألّا يلزم نفسه إلزاماً بهذا الموضوع، فهو لا يعرض إلّا الغموض والسرية الدنيويين الكامنين في عمل فني، وبنيان العمل الفني، وفقاً لما يراه بروست يوحي بأنّ هنالك تناغماً (هارمونياً) عميقاً وسعيداً بين حياة الإنسان الفرح وبين حياة الناس خلال العصور وبين وجود العلم. وهو لا يذهب فيما وراء هذا الإيحاء. فإنّ عالمه قريب من العالم الرمزي بل هو أحياناً يقرب من عالم الأمثولة الرمزية، ولكن ليس فيه، إلّا عن طريق المصادفة، ما هو رمز أو أمثولة رمزية لأن بروست لا يقدم أبداً تعريفاً دقيقاً للعلاقة الموجودة بين العالم الملموس و«العالم الآخر» فيما عدا ما يستطيع الفن أن يكشف عنه. إنّه يلقي على كلّ مادة وكلّ فرد شبكة كاملة من العلاقات المحتملة وبذلك يوحي لنا بأن كلّ شيء إنّما هو «بوابة تقضي إلى المجهول» المجهول الذي يظل الوصول إليه متعذراً. ومما

يبعث على الشعور بالاستغراب أنّ النقاد الذين تدارسوا رواية بروست قد أكّدوا بإصرار على موهبته في التحليل وليس على موهبته في الرؤيا الشعرية التي يجعلها هي الشرط الذي لا بديل عنه للفن. ومع ذلك فإنّ الرؤيا الشعرية تتغلغل في عمله برمّته وتوجّهه وجهتها سواء في الجملة أم في التفاصيل ثمَّ تقوم بإجراء توحيده وضمّه إلى بعضه بعضاً. إنّ هالة الشعر تميز بجلاء رواية «بحثاً عن زمان مفقود» عن الروايات الواقعية كما تميزها في الوقت نفسه عن روايات التحليل النفساني. فليس هنالك في الرواية تفصيل واحد مهما كان صغيراً لا يستمدّ مغزاه من علاقته بوجهةٍ من وجهات العمل الكلي. وهذه الوجهة بدورها مرتبطة برؤيا بروست الشعرية. هذا وان الانساء والأسلوب هما الوسيلتان اللتان يبني بروست بواسطتهما رواية مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالرؤيا الشاملة التي تأصلت منها ونبعت عنها.

مهما تكن أوصاف بروست من دقة وإيغالٍ في البعد والتفنن بل حتى التكلف الذي قد تظهر عليه أحياناً في نظر القارئ، فإنها أوصاف واستطرادات لا تكون أبداً مجانية ولا تدخل في السياق لأغراض الزخرف والتزيين مطلقاً. كما أنّها لم تكتب لمجرد خلق مظهرٍ من مظاهر الواقع. فإنّ أشجار التفاح وهي مزهرة تحمل في تفتح البحر والفصول كلها. وتحمل التصاوير الملوّنة اليابانية وغراميات الربيع وما يجري عليها من تلوينات وتقلبات مناخية. وإنّ الفانوس السحري والمشكال والمواعين المزخرفة بمشاهد من ألف ليلة وليلة، تجيء كلها من كومبراي وتمضي في رحلة طويلة في مجرى الرواية كلها كرحلة طعم كعك المادلين. وهي تحمل جميعها كمية من التداعيات والترابطات. ونحن نفكر بالوصف

الطويل البالغ الدقة لشاي الخالة ليوني المطعّم بزهر الزيزفون. وهو وصف من أشد ما تحتويه الرواية من تمحكات وتنطعات تفننية (من المبالغة في الفن) إلّا اذا استثنينا التحويرات الوصفية التي تجريها ألبيرتين على موضوع الآيس كريم (الدوندرمة أو البوظة):

«كان جفاف السيقان قد لواها لياً بحيث حولها إلى تعريشةٍ قنطارية كانت بين طياتها تفتح أزهار مصفرة كما لو أنّ رساماً قد رتّبها في أشد الأوضاع زخرفاً وتنميقاً. أمّا الأوراق فإنها تغيرت أو فقدت مظهرها الخاص بها. فقد اتخذت شكل أشد الأشكال لا معقولية، التي يستطيع العقل أن يتخيلها. كما يبدو أن أجنحة الذباب الشفافة أو الجانب الفارغ من علامات الأسماء التي توضع على الحاجبات أو أوراق الأزهار، قد جُمعت كلها وطحنت معاً، أو أنّها نسجت نسجاً كما تفعل الطيور حين تبني أعشاشها. إن الوفاء للتفاصيل الصغيرة التافهة، وهذا من حدق صيدلي ساحر. التفاصيل التي كانت تستبعد لو كان المستحضر مصنوعاً في المعمل، قد أعطتني، كما يعطي الكتاب الذي يستغرب الإنسان أن نجد فيه اسم شخص يعرفه، متعة اكتشاف أن هذه هي فعلاً أزهار زيزفون حقيقية. مثل تلك الأزهار التي رأيتها في شارع دي لاغار. وهي تختلف عنها لا بسبب كونها تقليداً لها، بل بسبب أن هذه هي تلك الأزهار نفسها وقد نمت وكبرت. وكما أن كلّ شخصية جديدة تكون لنا هي مجرد تناسخ لشخصية أقدم منها كانت فينا. فإنني في هذه الكريات الرمادية الصغيرة تعرفت البراعم الخضر التي اقتطعت قبل أوانها. ولكن الالتماع الوردي العذب الشبيه بالتماع القمر والذي كان يُشعل هذه الأزاهير بوجه خاص لأنها زهور ذهبية صغيرة في غابةٍ هشّة من السيقان التي كانت تتدلى منها. كان ذلك هو الذي أبان لي أن هذه الأوراق التي ازدهرت داخل

غلاف الصيدلي هي نفسها التي كانت من قبل هذ أشاعت عطرها في أماسي الربيع. وكان لونها ما يزال لون نور الشموع ولكنه كان نصف منطفئ ونصف ميّت في الحياة المتقلصة التي صار إليها. لقد كان غسقاً من الأزهار وكانت عمتي الآن متهيئة أو المصفرة، وكانت تقدم لي قطعة من كعك المادلين حينما تبلغ من الطراوة درجة كافية».

وما الذي تتنبأ لنا به أزهار الزيزفون المجففة إن لم يكن ذلك هو الرؤيا الختامية في حفلة آل غيرمانت وغسق أولئك الآلهة المتنكرين بهيئة مجانين، الذين تنسخ إليهم الشخوص البروستيه بفعل الزمان؟ وإن هذه الأزاهير لتثير التطور الحاصل على كلّ شيء في مجال الزمان، فأزهار الزيزفون المجففة تذكرنا «بالصور المجففة العارية» لكنيسة القديس مارك في البندقية، وموت الأشياء جميعاً تحت عملية تجفيف الذاكرة إذ لا تغادر إلّا قلباً قاحلاً كالذي انقطع معه حبل اتصال سوان مع الحياة، على سبيل المثال. وإنّ الوصف عن طريق المشابهة ليعيد إلى الذهن العملية التي تجريها الذاكرة اللا إرادية على الشعور، وهذا الوصف يوحّد ما بين صورة أشجار الزيزفون وألوف الغصينات الصغيرة في كيس الصيدلي مثلما تثير الذاكرة اللا إرادية صورة جيلبيرت الهيفاء النحيلة في تانسونفيل بجانب صورة جيلبيرت وقد غدت سيدة بدينة من سيدات المجتمع في باريس. وإنّ هذا التجاور الذي يضع فيه بروست وجهتين في حياة الزيزفون جنباً إلى جنب ليرتبط مع الموضوع الرئيسي في الرواية برمتها، لأنّه يوحي باللغز الذي يلقاه الراوي، أي لغز الوحدة الظاهرة تحت عملية من عمليات الاستحالة، الوحدة القابلة على التعرف دائماً في أزاهير الزيزفون، وبالاختصار فإنّها قضية تثير مشكلة الجوهر الفلسفية.

وما من شك في أن بروست يغامر ويخاطر في هذا الميدان، ومن الممتع أن نرى مقدار اقترابه من الأمثولة الرمزية في هذه الحالة وذلك من غير أن يقع فيها. حتى أن ورد الزيزفون لا يتحول إلى رمز. وبروست لا يستمد مغزىً أخلاقياً من هذه الأحدوثة كما لا يقوم بصياغة العلاقات التي تربطها بالرواية ككل. إن الكلمات وحدها وبذاتها هي التي توحي بتلك الروابط. فعندما يعيد الراوي استكشاف كومبراي في طعم كعك المادلين المنقوع في الشاي. وهذا التحديد البسيط في الوصف يكفي لجعل ورد الزيزفون المذكور آنفاً مستقلاً عن ذلك، والى هذا الحد فهو لا يمثل شيئاً سوى ذاته، ومع ذلك فإنه عن طريق المشابهة يذكرنا في الوقت نفسه بالمواضيع الرئيسة في الرواية. إن دور الكلمة البروستية التي هي في الفرنسية COMME (أي مثل أو مثلما) دور جوهري وأساسي على الدوام في أوصافه. فبروست إذ يستعمل كلمة مثل أو مثلما استعمالاً فياضاً يستطيع أن يثير حول عالمه وفي داخل عالمه كلّ التفرعات الممكنة من غير أن يلزم روايته بالانحياز إلى أي واحدٍ منها. وبذلك تظل روايته سالمة من تلف انحيازٍ تجرّ إليه المشابهات. وكل شيء في عالمة متواشج متصل بعضه ببعض اتصالاً متبادلاً، وكل شيء يرتد من إقليم الشعور إلى إقليم العقل إلى إقليم العاطفي أو الأخلاقي غير أنّ حدود الاتصالات لا تجري الإبانة عنها بصورة حاسمة أبداً.

وحينما يقوم بروست بتعريف الإرادة فهو يصفها على أنها «الخادم الأمين المثابر الذي لا يلتوي، لشخصياتنا المتتابعة» وهذه الإرادة التي «حين تكون مختفية في الظلال، منسية وهي ما تزال مخلصة من غير إعياء تعمل باستمرار بلا أدنى التفات لذاتنا وذلك من أجل التثبت من أننا لا

ينقصنا أي شيء ضروري لكياننا». وأنّ هذا الوصف ليذكرنا بالموضوع الرئيسي في الرواية وهو موضوع الفن كمهنة: فمن غير أن يدرك ذلك الراوي وبينما كان يعتقد بأنه يضيّع وقته فإنه كان يراكم بصبر وأناة في داخل لا وعيه المواد التي يحتاج إليها، والتي سيختار منها ما يشيد به عمله الكبير. كما أن الخادم الأمين يذكرنا أيضاً بالخادمة فرونسواز وعن طريقها تتذكر فضائل كومبراي المتواضعة، ووراء هذه الفضائل يتذكر تجسدها في تماثيل كنيسة سان أندريه دي شام. غير أنّ هذا الترابط والتقابل ليسا عرضيين: إذ يقول الراوي «من الحقّ أن يقال إنّ شيئاً ما في داخليتي كان يعرف الدور الذي تلعبه العقائد: لقد كان ذلك الشيء الذي في داخليتي هو إرادتي. ولكن الإرادة تعرف ذلك معرفة لا جدوى منها اذا استمر الذكاء والحساسية على عدم معرفته». إن فرونسواز الخادمة تحيا على عقائد معينة محددة لكن غامضة، وهي بهذه العقائد تقاوم وتدحض كلّ الاستهزاء والمناقشات التي يقوم بها ضدها الراوي. غير أنّ فرونسواز ليست على الإطلاق محصورة داخل نطاق هذه العلاقة الخاصة إذ إنها تفيض عليها بكل السطوة التي تحملها «القلنسوة الأخاذة الصلبة الهشة» وبكل الوجهات الألف الأخرى التي تحملها شخصيتها. وبروست يوحي لنا دون انقطاع أموراً موازية أخرى على غرار ذلك. إنه يقارن المصابين بالنورستانيا بزنابق الماء في غدير الفيفون التي حينما يحملها التيار فإنها تتابع على الدوام المجرى السيء الطالع، وعند هذه النقطة تبرو الخالة ليوني إلى الذهن. ثمّ تبرز مرة أخرى في صورة محب ألبيرتين، الذي هو مثلها قد أوصد عليه الغرفة والذي يتأرجح فكره مثل زنابق الماء نحو تيار شديد الاندفاع من الغيرة. وعندما يصف بروست الانطباعات التي ترد

إليه وهو يصغي إلى سوناتا فانتوي فإن الكلمات تعيدنا إلى الماضي، إلى النزهات في كومبراي:

«ومثلما يحدث في بقعة من الريف حيث تظن أنها غريبة علينا والتي هي في الحقيقة لم تكن كذلك إلَّا لأننا وصلناها من زاوية جديدة، فإننا نجد أنفسنا بعد أن نخرج من طريق معين، نقع على حين غرة على طريق آخر نعرف كلّ بوصة فيه حق المعرفة ولكننا لم نكن آلفين الدخول إليه من تلك النهاية، فنقول لأنفسنا على الفور ما هذا، إن هذه القطعة من الأرض هي التي تقود إلى بوابة جنينة أصدقائي الفلانيين، ولسوف أكون هنالك في مدى دقيقة واحدة، وهناك بالفعل ابنتهم واقفة لدى البوابة وهي تخرج لكي تقدم تحياتها لنا ونحن نمر، ومثل ذلك وعلى حين غرة وفي منتصف هذه الموسيقى المجهولة وجدت نفسي أقف في قلب سوناتا فانتوي».

وفيما يلي مقطع آخر من الرواية في الإيضاح:

«لما كان اليوم التالي يوم أحد أي بلا حاجة للاستيقاظ مبكراً قبل القداس المتأخر، فإن أبي كان، حينما تكون الليلة دافئة مقمرة، يأخذنا في نزهة طويلة. وفي عطشه للامتياز الشخصي كان يقودنا بحذاء إلى مكانٍ بعيد، ولأنّ أمي كانت غير قادرة تماماً على معرفة مكان تجوالنا أو معرفة أي طريق كانت تسير فيه، فقد رأت في هذه الجولة انتصاراً من انتصارات العبقرية الاستراتيجية...

وعلى حين غرة يوقف أبي مسيرتنا ويسأل أمي «أين نحن الآن؟» وإذ تكون أمي متعبة من أثر السير ولكنها ما تزال فخورة بزوجها فإنها تعترف على نحو محب بأنها لا تملك أية فكرة عن المكان الذي تكون فيه. فيهز أبي كتفيه ثمَّ يضحك. وبعد ذلك كما لو أنه يُخرج إشاءته من جيب صديريته،

مع مفتاح البوابة، فإنه يومئ الينا مشيراً لما كان في مواجهتنا بالضبط وهي البوابة الخلفية لحديقتنا نحن، فلقد جاءت هذه البوابة تسير يداً بيد مع الزاوية المألوفة لشارع زوسان إيسيري، تنتظرنا، وتقدم لنا التحية في نهاية تطوافنا العائم فوق طرقات مجهولة».

ولدى القارئ عديد من المناسبات خلال مجرى الرواية يعجب فيها بـ «العبقرية الاستراتيجية» التي يمتلكها بروست. فمراراً وتكراراً. ولدى نهاية انعطاف طويلة، يظهر لنا عالم كومبراي المألوف، حتى نعود إليه بكليته في حفلة استقبال آل غريمانت الأخيرة عندما يقرأ الراوي كلمات «فرانسوا لوشامبي» ونحن أيضاً قريبون كلّ القرب ومتماسون تماساً شديداً مع حياة الراوي نفسها، ذلك عندما يفكر، مثل والدته خلال تلك النزهات، بأنه هو نفسه قد بعدَ بعداً عظيماً عن كومبراي... فإذا به، وهو يذوق كعك المادلين، يرى باب الذاكرة يفتح على مصراعيه ويجد نفسه فجأة في قلب كومبراي حيث أصغر الخفايا فيها مألوفة لديه. وتتبلور وجهة نظر من كلّ هذه الصلات، وهي وجهة نظر مستقلة عن السوناتا وعن الجولات تلك وعن كلّ ما تثيره هذه وتلك من إثارات مشتركة. ووجهة النظر هذه تصلنا مرة أخرى بالأفكار المنتظمة حول كلمتي «المعلوم» و«المجهول» اللتين هما مفتاحا لغة بروست، ذلك لأنّه في العالم البروستي كلّ شيء هو، مثل سوان، معلوم جزئياً ومجهول في الوقت ذاته.

وفي مقدورنا أن نستشهد بعديد من الأمثلة. ولا تستطيع أية دراسة لأسلوب بروست أن تعلو فوق مجرد التدقيق في التفاصيل ما لم تكن ذات علاقة بالرؤيا التي تنظم الرواية بمجموعها ذلك لأن كلّ شيء يشير إلى تلك الرؤيا.

وبروست نفسه يعطينا إنذاراً مناسباً، كما اعتدت على ذلك، فإن روايه يؤكد بأن «الأسلوب بالنسبة للكاتب، كما هو بالنسبة للرسام، ليس قضية من قضايا التقنية بل هو قضية من قضايا الرؤية». أما رؤيته هو فإنها تتسم بقدرته الفائقة للعادة على التمييز في العلاقات بين الانطباعات التي يكون مصدرها الوجود الموضوعي أي في الطبيعة أو الناس أو الفن، وبين الحالات النفسية في حياة داخلية سواء أكانت عاطفية أم فكرية أم أخلاقية. وإن هذه المقدرة تدعمها دون ريب تلك الذاكرة المدهشة التي فاجأت أصدقاء بروست الحميمين بوصفها بالغة الروعة، إذ كما يبدو فإن كلّ انطباع يوقظ عنده ألوفاً من الذكريات الكامنة. ويقول الراوي «إن ما ندعوه بالواقع هو علاقة معينة بين الإحساسات والذكريات... علاقة فريدة في نوعها يجب على الكاتب أن يعيد استكشافها بغية أن يربط هذين العاملين المختلفين ربطاً أبدياً في الجملة التي يكتبها». وقد نناقش التعميم الذي أعطاه الراوي لتوكيده هذا واللهجة الدكتاتورية التي تحملها كلمة «يجب» ولكننا لا نستطيع أن نناقش الانطباق الدقيق لكل ذلك على الأسلوب البروستي. فليس مستغرباً إذاً أنه، في رواية بروست، يستحيل علينا أن نعزل المشهد عن المناخ أو الشخوص فإنهم جميعهم متصلون بعضهم ببعض وكلهم مندمجون بعضهم ببعض.

إلّا أنّ أسلوبا مثل هذا على أيّة حال لا يصنع بحدّ ذاته رواية ما، وهناك لحظات يجعل فيها تدفق العلاقات المتداخلة المشتبكة في نقطة وأخرى، القارئ مفتقداً للتخطيط العام لهذا العمل الفني الذي عنه تصدر هذه العلاقات. إنّ عادة بروست في الاستدارة إلى الخلف وتجميع كلّ الامتدادات الممكنة والتشابهات التي توحيها الرواية بمجملها حول

واحدة من هذه العلاقات عادة خليقةٌ أن تغير أحياناً الحجوم الأصلية للنص وتطمس معناه، وتحيّر القارئ الذي يشرع في التساؤل محتاراً إبان يأخذه بروست معه. ومع ذلك فإن هذا التدفق بالذات هو الذي يحول دون أن يكون الكتاب رواية رمزية أو أمثولة رمزية، وهما قطبان نهائيان تميل نحوهما الرواية. وهذا الميل يعيد للذهن شباب بروست الأدبي، إذ أمضاه في مناخ الرمزية على الرغم من أنه كان حينذاك على هامش بعض جماعات الرمزية ومحاورها الثانوية.

يهب الأسلوب البروستي العالم البروستي عمقه واستقلاله ووحدته كما يهبه أيضاً، وعلى المستوى نفسه، معناه. ذلك لأن أسلوبه بذاته تجسيد للفكر الذي يسيطر على منشأ هذا العالم وتكوينه. وبسبب فكرة بروست بشأن الأسلوب تذكرنا روايته بتلك الأشكال الهندسية التي تكون كلّ نقطة فيها تقود عبر خطوط مختلفة إلى النقاط الأخرى كلها. ولذلك تكاد كلّ صفحة في الرواية تلعب إلى حدٍ ما دور كعك المادلين: فإن عالماً يتفجر بالكينونة من كلّ صفحة على وجه التقريب. وفيما عدا الأقسام التي لم يكمل بروست فيها النصوص إذ كان مضايقاً بفعل شحة ما لديه من الوقت، بحيث أخذ انتباهه فيها يتأرجح ويتردد، فإن روايته في غير ذلك مخططة غاية التخطيط ومشغولة بعناية فائقة حتى أدقّ تفاصيلها. أما أن تكون هنالك هناتٌ في مجرى تنفيذ عمل في مثل هذا العمل ضخامةً فليس أمراً يدعو إلى الاندهاش. ولكن ما يدهش فعلاً، من جهة أخرى، هو أن نلحظ المدى الذي استطاعت معه رؤيا بروست أن تخضع الرواية برمتها له بحيث إن هيكلها وخطوطها العريضة استطاعت أن تتحمل التطيرات الثانونية التي جعلها بروست مركبة فوقها. وإنه لمن المستغرب أن النقاد

غالباً ما يقرضون الدقة والرهافة في ذكاء بروست أكثر من إشادتهم بما في هذا الذكاء من قوة. إن عظم إنجازه في البنيان الموضوعي الواعي لمثل هذه الرواية ليبين عن هذه القوة إبانة لا يقدر أحد على نكرانها، ذلك أنه إذا كانت التجربة التي سردت فيها ووجهة النظر التي تنشرها أمرين ذاتيين، فإن بنيان العمل مدرك على نحو موضوعي إدراكاً هو أقصى ما تكون عليه السيطرة الموضوعية.

إنها رواية بالدرجة الأولى ومن دون أدنى شك. ولا يكون عمل الراوي ممكنا إلَّا عندما يدرك إدراكاً محسوساً، من الوجهتين الذاتية والموضوعية، الحقيقة الملموسة للزمان. لقد تعرف على أن الزمان لا يمكن فصله عن الحقيقة الإنسانية بل هو بالفعل جوهري لها، ومن هذه الزاوية شرع في عمله. وإن حياته الخاصة به وحياة الذين يحيطون به تبدو كلها له في شكل حكاية تتفتح في الزمان وتجري صياغتها من قبل الزمان. والخصيصة الجوهرية لهذا النوع المتقلب الأشكال، أي الرواية، هي أنه يحكي حكاية حياة واحدة أو حيوات عديدة وهي تتفتح داخل الزمان، والراوي كما يتضح ليس شاعراً ولا رساماً ولا موسيقياً بل هو روائي. وفي عمل بروست بهذه المتطلبات التي تفرضها الرواية، لأنّها تحكي قصة حياةٍ متخيلة تتفتح في الزمان، والراوي نفسه يصير روائياً لأن الحقيقة التي تطبع في الختام طابعها عليه والتي يرغب هو في إيصالها للآخرين إنما هو دور الزمان في الحياة الإنسانية. ورواية «بحثاً عن زمان مفقود» مشيدة في انسجام مع الفكرة الأساسية نفسها أي فكرة الزمان وهو يقولب حياة فردية.

يخبرنا الراوي كيف اكتشف مهنته وهي أن يحول إلى عملٍ فني جوهر

التجربة البشرية كما يكتشفها هو في نفسه. والصعوبات التي تواجهه لا تنبع من الأدب ولكنها تنشأ من الحقيقة التي يفتش عنها، ذلك لأن هذه الحقيقة هي التي تفرض شكلها الخاص بها على عمله وتحدد فحواه. وإن مهنته كرواي لا توجد ولا تتحقق إلّا وفقاً لمنطوق هذا الاكتشاف. ووفقاً لما يراه بروست يصدق هذا القول على أي عمل من أعمال الفن، ولكن يبدو أن هذه العلاقة مع الواقع والحقيقة تصدق بوجه خاص على فن الرواية. ذلك لأن الرواية ليس لها شكل مسبق وليس لزاماً عليها أن تخضع لمتطلبات مثل نظام الوزن في الشعر وخشبة المسرحية وتدوين النوطة في الموسيقى أو السطح المستوي في اللوحة. ولا يفرض شكل الرواية إلّا مادتها الروائية.

ويخبرنا راوي بروست عن حكاية البحث عن مادة عمله، وأنه بحثٌ وتفتيش خلال الحياة وليس خلال الفن. ولا ينتهي البحث إلّا بتحقيق الصفة الملغّزة للزمان، هذا الإله الباني والهادم، الخالد والزائل، الذي هو جوهريّ للرواية على نحو عظيم. وإن الاكتشاف هذا ليس رائعاً بحدّ ذاته أكثر مما تكون ملاحظات الراوي بشأن الزمان رائعة، ذلك أن معرفتها أمور شائعة بين الناس. ولكن ما هو أعظم طرافة وخطورة هو أن بروست قد شيّد روايته استناداً إلى هذه الملاحظات وشيّدها على نطاق رحيب واسع. وفي هذا المضمار ليس فكر بروست هو الفائق للعادة بل النطاق والأصالة اللذين يمنحهما فكره لروايته.

والشيء نفسه يصدق على الشكل الذي يهبه بروست إلى حكاية حبّ سوان أوديت، أو حبّ الراوي ألبيرتين، على سبيل المثال. فأن يقال إن الحب يخلق العالم الخاص به وفصوله ومناخه وزمانه، وأن يقال إن

الحب ظاهرة ذاتية تتصادم مع الحقيقة الموضوعية ويؤدي ذلك إلى الإحباط، وأن يقال إن الحب بينما هو ينمو، يجعل المحب أعمى تجاه كلّ شيء ليس له بالحب صلة، كلّ هذه الأمور ليست جديدة تماماً. ولكن ما هو فائق للعادة إنما هو قصة حب سوان، إذ كلّ جملة فيها تحتضن هذه النقاط وتحيلها بصورة سحرية إلى أمر فردي عاناه سوان بالذات. إن الطريقة التي بموجبها يعزل الحب سوان تدريجياً عن المجتمع، ويفصل شخص أوديت عن جو آل فردوران، والطريقة التي يقوم معها سوان بنسج حلم كامل حول شخصيتها، والانحدار اللا واعي في خيبة الأمل والغيرة، و«دوبان التبلور» في ذلك الحب وأخيراً المنحنى الكامل لهذا الحب فيما هو ينحفر في الزمان: هذه هي الحكاية برمتها، مع شخصية سوان نفسه، التي هي شخصية قوية إلى ما لا نهاية وليس التحليل الذي تنطوي عليه الحكاية.

إن الفكر على أي حال جزء لا يتجزأ من الرواية وهو أمر جوهري ضروري فيها. إن بروست يعتقد بأن ما هو حقيقي في التجربة البشرية مخفي عن الوعي. ورروايه يكتشف أنه فنان وهو يصير واعياً بأن دوره يكمن في أن يجعل هذه الحقيقة المختفية مرئية لأعين الناس. ولذلك فإن من الطبيعي أن تكون قصة حياته هي التفتيش الذاتي الذي يتفتح في الزمان. إنه واحد من فرسان القنّ الجوالين في الآفاق. وإن مغامرته مغامرة روحية ولذلك فإن معناها لا يبرز إلَّا من خلال التأمل، وإنها مغامرة تعاش ثمَّ يجري التفكير فيها من جديد بينما هي تستقر في الذاكرة. وإن تأملاته على أية حال لا تفسر مغامرته التي هي مستقاة من الحياة والتي لا تنتهي إلَّا عندما يكون قد نجح في فك طلاسم اللغز الذي تقدمه الحياة له. إن الدور

المسند للتفكير في الرواية هو في حقيقة أمره الدور الذي يقول بروست أنه يخص العقل في الخلق الفني. فالفنان لا يخترع ولكنه يقرأ ما كتبته الحياة في داخليته وهي المواد الأصلية. التي تند عن التفسير، التي تقدمها الحياة لعقله. إن رواية «بحثاً عن زمان مفقود» وصف لتكوين فلسفةٍ شخصية.

إلّا أنّ بروست يغتنم ما يدرك أنه شمولي في كلّ تجربة بشرية ثمَّ يمنح راويه قدرات واسعة في التعميم. وعلى أساس هذا العالم المخصوص الذي يشيده بروست للراوي، يقوم الأخير بالتعميم والشمول، فهو يريد أن يعطي معنى شمولياً للطريقة التي وجد مها معنى وتوازناً في حياته هو بالذات. وهذا بحد ذاته يشكل حلقة مفرغة تميل إلى إضعاف القسم التحليلي في الرواية، فإذا لم يكن بروست قانعاً بأن يجعل الراوي يصيغ «القوانين» التي تحكم العالم الخاص الذي خلق يتناغم (هارمونية) مع هذه القوانين، فإن بروست يدّعي، من خلال الراوي، لأن هذه القوانين تنطبق على التجربة الإنسانية الكلية. وإن كثيراً من الأقوال الحكيمة و«القوانين» المبثوثة خلال الرواية صارت بسبب ذلك مدعاة للشك، وإنها في الحقيقة قد عقّ عليها الزمن وصارت عتيقة مثل بعض التفسيرات النفسانية والطبية التي يذكرها. إن التحليل الوصفي (من الوصف) غالباً ما يكون وسيلة يستطيع بموجبها عقل الراوي أن يتلمس طريقه نحو تلك الحقيقة التي يستطيع الفكر أن يدركها ويعريها مما يحيط بها ولكنه لا يقدر على اكتشافها. ولكن بروست يقوم أحياناً بأن يحلّ محل هذا البحث تحليلاً تفسيرياً يفرض مقولاته على العلم الموضوعي، فالعرض يأخذ حينذاك مكان الإبداع ولذلك نرى العالم البروستي لفترة مؤقتة يأخذ بالتمايل والاهتزاز. وهذا يصدق بشكل خاص على الجزئين المدعين بـ «الأسيرة» و«أليرتين التي اختفت» وهذا

الاتجاه يصير أكثر خطورة لأن خبرة بروست مع الكائنات البشرية قد تبدو في بعض الأحيان خبرة ضيقة ومخصوصة ومحدودة.

ومع كلّ ذلك فهنا أيضاً يقوم بنيان الرواية بوضع حواجزه الحامية. فالراوي وحده هو الذي يتورط في إصدار الأحكام العقلية، تلك الأحكام البروستية المطلقة التي تقع في منتصف الطريق بين الاستهجان والإعجاب. والعالم البروستي لا يختنق بسبب هذه الأحكام، لأن بروست، مهما يكن قربه ودنوه من الراوي، يظل متمايزاً ومستقلاً عنه. فليس الراوي هو الذي خلق الشخوص التي يصدر أحكامه عليها. إن أحكامه مهما تكن من الشمول ومهما تكن من المنبرية والمهابة ليست سوى أحكام شخصية متخيلة بين شخصيات متخيلة أخرى عديدة. وعندما يضع الراوي في مقدمة أقواله المأثورة كلمات مثل «نحن» أو «إن المرء» محاولاً بذلك أن يمد إلى حيواتنا تلك الاستنتاجات التي استقاها من حياته هو... فإننا نستطيع بكلّ يسر أن نقوم باستثناء أنفسنا منها من غير أن تهتز أسس العالم البروستي. وللقارئ أن يستفيد استفادة جيدة من هذه الأقوال لأن امتدادات التأمل الفكري غالباً ما تقيم سلسلة كاملة من الأفكار لدى القارئ لها علاقة بخبرته هو بالذات. وعلى هذا الأساس فهو يشارك مشاركة مباشرة في تقييم العالم البروستي، المرتبط بعالمه، بالمشكلات المطروحة على الراوي والحلول التي يعرضها الراوي. غير أن سلوك الشخوص البروستية يلقي ضوءاً أكثر على الرواية مما تلقيه أحكام الراوي الأخلاقية المتنطعة على الطبيعة البشرية. إن غراباتهم الخاصة بهم تكبّر طوق الحلقة المفرغة التي تبدو أحياناً أنها تحيط العالم البروستي إحاطة الجدران، حلقة يخلق في داخلها بروست

المؤلف عالماً وفق بعض الأفكار ثمَّ يدع واحداً من الشخوص يستقي من ذلك العالم المبادئ التي تشكل. بموجبها وربما يكون من شأن ذلك أن يضعف قوة الرواية إضعافاً شديداً. ثمَّ إلى هذا فإن الوفرة الكثيرة في إجراء التحليل وطبيعته التي غالباً ما تكون افتراضية تحملان خطر تنظير مبالغ في التجريد لرواية ذات أطروحة نفسانية وأخلاقية.

إن مكانة شخوص بروست وغموضها مستمدة بالدرجة الأولى من الطريقة التي يقوم هو بعرضهم علينا وملئهم بالكينونة خلال مجرى الرواية. وإذ يقتطفون اقتطافاً، بواسطة ذاكرة الراوي، من نصف العتمة التي تحيط به، فإنهم كلهم تقريباً يظهرون أول الأمر بالأسماء فحسب. ثمَّ بعد ذلك يتقدمون إلى مجال الرؤية وتجري ملاحظتهم ملاحظة موضوعية، وذلك مثل سوان الذي يتقدم إلى الأمام في الجُنينة في كومبراي. وتكون هذه الشخوص أحياناً مجرد تخطيطات أولية وفي أحيان أخرى يجري وصفها بمنتهى الدقة والتفصيل مثل الدوقة دي غيرمانت أو البارون دي شارلو. وكل تخطيط أولي أو وصف له معناه المخصوص ضمن إطار الرواية. إن بروست الذي يصف بدلة شارلو بمثل تلك الدقة يستطيع بلا تحرّج أن يدعي أنه لم يقدم تفاصيل غير ضرورية مطلقاً، ذلك لأن كلّ شيء في ذلك الوصف له مغزاه. ولشدة عظمة القوة، بل أنها لتكون أحياناً أقوى مما يجب، التي يؤكد معها بروست معنى وصفه، فقد يبدو أحيانا ملحاحاً في ذلك على القارئ. إن سوان الذي يتقدم إلى الأمام في ظلال الجنينة بشخص لغز كلّ الأفراد حين يرون من الخارج. وإن البارون دي شارلو وهو المنحرف متنكراً، ولكن أي كائن بشري ليس مثله في كونه متنكراً يحاول أن يخفي شيئاً؟ وجنباً إلى جنب مع التخطيطات الأولية للشخوص

يضع الراوي تخطيطات أخرى كثيرة مستقاة من لحظات مختلفات من الماضي. وهم ينطوون على إشارات نحو «المستقبل إلّا في أحيان قليلة جداً. ذلك لأنّه على الدوام تقريباً يكون الدور المقبل المفاجئ لنا الذي تتخذه الشخوص محفوظاً ومدخراً لهم. إن بروست يصف في وقت واحد سوان الذي في جنينته كوبراي، وسوان عضو نادي الجوكي، ثمَّ يستأثر ذكرى سوان الواقع في حب أوديت ولكنه يحتفظ بخوف سوان النبي العبري في حفلة الساهرة عند الأميرة دي غيرمانت. ونراه يخطط تخطيطاً أولياً للبارون دي شارلو جالساً بالقرب من أوديت، ثمَّ شبابه اللامع الأنيق ولكنه لا يسمح للقارئ بأن يتنبأ بشارلو الذي كان في المكوث الثاني في بالبيك أو شارلو الذي يفشي بيت جوبيان السيء الصيت.

وعلى الرغم من أن الاستقلال الجوهري لهذه الشخوص يبرز من الأوصاف العديدة التي تقدمها الرواية، إلّا أنها تهرب وتندّ عنا كما تند عن التعقيل الذي يقوم به الراوي وهو يصفها. كلّ شخوص بروست حتى ما كان منها ثانوياً تُقدم إلينا بهذه الطريقة: فإذ تكون زائلة منذ لحظة ظهورها فإن هذه الشخوص تظل تراوغنا وتندّ عنا مثلما يفعل معنا مستقبلها. إنها تشبه تلك العفاريت الجنيّة في الحكايات الطفولية التي تغير من شكلها في كلّ مرة تكون على وشك أن يمسك بها أحد ما. وإن حكاياتها إنما هي حكايات تحولاتها وتناسخها. إنها تظهر بصورة متقطعة وفي كلّ مرة يقوم معها الراوي بتحليل دقيق لدوافعها، ملقياً عليها ضوءه الكشّاف الخاص بنظراته اللا شخصية. إنه يراها بجلاء ولكن من الخارج بحيث إن أفعالها وحركاتها وكلماتها يحكم عليها من وجهة نظره هو ويتم ذلك في مقطع محدد من حيواتها مضاءً بصورة غريبة. فمن ذلك مثلاً، هو يرى الشخوص في مجرى

حفلة عشاء أو استقبال. وبين كلّ واحد من هذه المقاطع الحياتية تمتد مناطق كبيرة من العتمة والظلمة في حيواتهم الداخلية. وكل واحدة من طلعاتهم تقدم من جديد مشكلة شخصياتهم. ومن المعالم الأرضية التي يعطينا إياها بروست، يمكننا أن نتملى وندرك المنحنى العام لحيواتهم. فحياة أوديت هي حياة غانية ناجحة. أما حياة شارلو فهي حياة منحرف يزداد هوساً بمضي الأيام. ولكن ليس هنالك ما ينبئ مقدماً بالشكل المخصوص الذي تتخذه الشخوص في كلّ نقطة من نقاط المنحنى. ولا يستطيع القارئ أن يرى مقدماً في أوديت تلك المرأة الشائخة التي تهمهم في زاوية من غرفة الضيوف أكثر مما يستطيع أن يستنتج من وجود «السيدة ذات الرداء الوردي» تلك المسماة بالآنسة ساكريبان ولا تلك المسماة بأوديت دي كريس، زوجة الارستقراطي الريفي العجوز الكونت دي كريس وهنّ كلهن امرأة واحدة.مكتبة

إنّ بروست يسمح لشخوصه ببعدٍ من أبعاد المجهول يهربون فيه. هذا البعد يزوده لهم مفهومه عن الزمان، الزمان الذي يسمح للماضي بأن يُلمح في الحاضر، بحيث إن إعادات التشكيل المتنوعة التي يقوم بها الزمان خلال مجرى حياة فردية واحدة يمكن لها أن تشاهد في آن واحد. إن تعدد الصور التي تلقي في ذهن القارئ من قبل كلّ واحد من الشخوص ليزدري أية محاولة عقلانية تسعى لتعليق أية واحدة منها على الحائط، ذلك أن الشخصية تؤكد نفسها وفي الوقت نفسه تهرب منها. إن شخوص بروست تتحدى خيال القارئ وفهمه. وفضلاً عن ذلك فإن الظهور غير المتوقع لواحدة من نسخ الشخصية مثل حالات ظهور الآنسة ساكريبان (أوديت) تعطي القارئ شيئاً من الهزة الفكرية، والمفاجأة التي تستحث فيه نوعاً من المتعة قريبة من الضحك.

وحينما نتأمل في كلّ الآلام التي تحدثها هذه النسخ من الشخصية المتعددة تعدداً لا ينتهي على الشخوص الأخرى في الرواية فإننا ندرك أن عمل بروست يحقق هنا واحدة من وظائف الأدب الأساسية، ذلك أنه في هذه الصور نراه يعيد تشكيل واحدة من وجهات الدراما البشرية، وهي العذاب الناجم عن عدم قابلية اختراق دواخل الآخرين... ومن غير أن يقوم بروست بتحليله ذلك فإنه يجعله أمراً مقبولاً وجزءاً طبيعياً من الوضع البشري ولكنه يُحسّن منه بأن يجعله أمراً لا شخصياً، وبأن يقدمه في إطار من البصيرة والحدس داخل تركيب يشبع العقل. ليس هنالك من شخصية بروستية منعزلة أو فريدة. وكل شخص مرتبط بالأشخاص الآخرين المحيطين به والذين يعكسون وجهات معينة من شخصيته هو. غير أن هذه الأسر من الشخصيات هي من التعدد والكثرة بالنسبة لكل فرد، بحيث تعادل كثرة وجهات شخصيته هو، بحيث لا يكون أي واحد من الشخوص سجيناً لنمط من أنماط الشخصية المألوفة. إن شخصية ثانوية مثل ليغراندان، على سبيل المثال، يتخذ مكانه في معيّة النفاجين المتشامخين في العالم البروستي، وهو لذلك انعكاس باهت لسوان وللراوي ولبلوخ ولكثير من الآخرين، ومن خلال جنسيته المثلية ينضم إلى سان لو الذي يشبهه من الوجهة الخارجية والبارون دي شارلو وفي الحق ينضم إلى شعب بروستيّ كامل... أما من جهة مهنته الأدبية فإننا نراه يشكل جزءاً من صحبة كاملة ممن سيكونون فنانين، والذين هم فاشلون أو فنانون ناقصون في الحقيقة: مفل سكي والبارون سوان. وكل شخصية رئيسة تصير على هذا الأساس مضاعفة مرتين أو ثلاث مرات أو أربع مرات، بواسطة سلسلة كاملة من ليغراندات وبواسطة أشخاص آخرين عديدين

أشد منه انعداماً في الرونق وأكثر منه ثانوية. ويذكرنا الراوي بسوان في مهنته الدنيوية وغرامياته ثمَّ إنه في النهاية يصحب أسرة المبدعين إيلستير الرسام وفانتوي الموسيقي وبيرغوت الكاتب أما من الناحية الجسمانية فهو يشبه الفتاة أندريه. والبارون دي شارلو مطوقاً من جانبيه في لحظات مختلفة من حياته من قبل شخوص تحمل نسخة منه وطبيعة هذه الشخوص المتغيرة تبرز لنا الطريق الذي يتابعه البارون، هؤلاء هم شبان من علية الارستقراطية في نادي فينيكس، ونساء المجتمع الراقي في صالونات حي فابورغ سان جيرمان، وموريل وجوبيان، والقبضايات والشقاوات من أحياء باريس الدنيا. وإن هذا اللعب بالمرايا يعطي كلّ شخصية سلسلة من الانعكاسات وكل واحد منها مشوّه بعض التشويه وكلها تشكل تنويعات على فصيلته هو. وبهذه الطريقة يذهب الفرد إلى أبعد من فرديته بحيث يكون متصلاً بنمط عام. ولكن لا يكون أبداً مثالاً لذلك النمط، لأن يستثير على الدوام فضلاً عن النمط جمهرة من الخصائص الأخرى. إن البارون دي شارلو ليس النمط الثابت للشاذ. فهو البارون دي شارلو السيد الماجد الكبير مثل أخيه الدوق دي غيرمانت أو مثل المسيو أخ لويس الرابع عشر، وهو رجل عالم وفنان مثل سوان. ليس هنالك من شخصية بروستية تقوم على وجه الاستغراق بتمثيل طراز أو نوع واحد من الناس. إن كل شخصية توحي بالعديد من الشخصيات وبروست يجمع حوله أفراداً آخرين من الأنواع المتعددة التي ينتمي إليها والذين هم أيضاً ليسوا مجرد مضاعفات لشخصية أبداً. كلّ شخصية تمتلك إمكانات واحتمالات لا حدود لها، وكلّ شخصية تظل ملغزة ومعقدة بفضل كلّ الصلات التي تربطها، على نحو إنساني تماماً، بعدد كبير جداً من الناس الآخرين. إن الرؤيا البروستية

يحكمها ويحددها هنا إيمان بروست بأن في كلّ فرد توجد إنسانية (بشرية) عامة أكبر منه ولكنه يشكل فيها نموذجاً فريداً ما.

والأوضاع التي يجد الأشخاص فيها أنفسهم هي أيضاً منعكسة ومتجاوبة الأصداء في الرواية كلها وذلك من غير أن تكون في أيّة مرة منسوخة عن الأخرى نسخاً مضبوطاً كاملاً: فهناك شارلو مع أوديت، وعند سوان في تانسونفيل، والراوي مع جيلبيرت وعند سان لو في تانسوفيل وسوان مع أوديت في صالون آل فردوران، ثمَّ شارلو وموريل في صالون آل فردوران. وإن الأحداث الاجتماعية الكبرى في الرواية مثل العتبتين الكبيرتين، هما الحفلتان اللتان أقيمتا في بيت آل غيرمانت: حفلة السهرة التي تشكل معلماً في وصول الراوي إلى قلب حي فابورغ سان جيرمان، ثمَّ هنالك الحفلة الموسيقية التي أقامتها الأميرة دي غيرمانت التي تشكل بدورها معلماً، بكونها المرة الأخيرة التي يظهر فيها في ذلك العالم. ولكن في الحفلة الثانية تكون الأميرة قد تغيرت وتغير معها الضيوف. وفي تفاصيل الأوضاع كما في مجموعها نجد في كلّ مكان تشكيلات وتنويعات في الصورة تذكرنا كلّ واحدة منها بالأخرى، ولكنها لا تكون أبداً صوراً موضوعة إحداها فوق الأخرى. إنها لتهب القارئ منعةً مشابهة لتلك التي يستشعرها حينما يرى الشخوص تعود للظهور وهي نفس المتعة التي يحسّ بها الراوي حينما يكتشف في سباعية فانتوي الموسيقية الجملة الموسيقية الصغيرة التي في السوناتا.

إنّ تراكم هذه الأوضاع يعطي القارئ الإحساس الجليّ بأنّ هنا، في حيوات كلّ هؤلاء الأشخاص، مبدأ ما لا يكون خاضعاً لإرادتهم ولا لوعيهم، مبدأ يقع خارج ذواتهم حاملاً إياهم معه في مسيرته. فليسوا هم

الذين يقودون حيواتهم بل الحياة هي التي تقودهم عبر طرقات البشرية المطروقة جيداً. إنهم أناس خاضعون لقدرٍ مسبق ولكن قدرهم المسبق ليس شيئاً شديد الغرابة والخصوصية، ولا هو مرتبط بما فيهم من فرادة بقدر ما هي نتيجة لوضعهم البشري وفقاً لما يدركه بروست. وهم لا يستشعرون أية تحديدات في الحياة وهي التي تكون أرحب وأوسع منهم بكثير، ثمَّ إنهم لا يقاومون مصائرهم. وفي العالم البروستي ليس هنالك من صراع بين الفن والطبيعة كما ليس هنالك من صراع بين الإنسان «ووضعه البشري». إن الوضع البشري هو ما يحدد البشر وإن الفن يجعل هذا التحديد مرئياً للعيان. وذلك هو السبب في أن حدود العالم البروستي الضيقة ذات خطورة قليلة. ذلك لأن هذا العالم يعكس أشعة من كلّ الجهات تشابه أشعة مصباح اليد وقد لا تكون الأشعة أكثر من خيوط صغيرة جداً في نقطة البداية، ولكنهما تستمر في التوسع والانتشار بينما ننظر إليها نحن. إن بروست يلقي الضوء في وقت واحد على التعقيد الفريد لكل حياة إنسانية، مثل حياة الراوي، وعلى «القوانين» الشاملة المتعددة التي تربط تلك الحياة بالحيوات الأخرى، ولكن هذه القوانين التجريدية لا تحل مطلقاً محل سوان أو شارلو. إذ إنها تلقي بين هاتين الشخصيتين وبين الأفراد الآخرين روابط لا تحصى تجعلهما بشريين وتوسع من نطاقهما. إنّ سوان وشارلو وكلّ الشخصيات البروستية الأخرى ليست أنماطاً عامة وليست حيواتها ولا مصائرها تصلح مثالاً. إذ إنّ بروست يقنع بمجرد أن يربط هذه الشخصيات بالنظام الإنساني الكلي، وهكذا يصير بحث الراوي خلال نفسه وخلال الآخرين بحثاً عن النظام الإنساني المخفي عن الفرد بما يظهر عليه من عزله.

كلّ شيء في الكون البروستي يتلاقى نحو تبيان حقيقة إنسانية شاملة مهما تكن الوسائل التنكرية التي يتخذها ذلك التبيان. ويقارن بروست على الدوام الكائنات البشرية بتصاوير الأشخاص التي يرسمها الرسامون العظام إذ تضع فوق الفردية البشرية فردية جمالية. وبناء على ذلك فإن الشخصيات البروستية تستقي قيمتها لا من ذواتها بل من تلك النوعية من «الإشارة» التي تكون قد منحت إليهم على هذا الاعتبار. إنها تفصلهم عن الحدود الضيقة لوجودهم الفردي وتعطيهم الهالة «الشعرية» الكونية التي هي، وفقاً لبروست، خصيصة المجال الفني برمته.

إنّ رواية «بحثاً عن زمان مفقود» ليست على أية حال رواية ميتافيزيقية فعلى الرغم من أنّ نظرة بروست إلى العالم تنطوي دون أدنى شك على عمق فكري نادراً ما يجد له تعبيراً في نطاق الروايات، إذ يبدو أنه أكثر ملاءمة للمقالة، فإن بروست لم يكتب كتابه هذا ابتغاء عرض فلسفيته وإيضاحها. إنّ عقله ليس أكثر من وسيلة ينظّم بفضلها عمله ويعطيه مادته، وإن أفكاره هي على الدوام في خدمة سوان وأوديت وشارلو وآل فردوران وآل غيرمانت وليس العكس. يستخدم بروست أفكاره التي قطرها من حياته هو لكي يعطي روايته بنياناً جمالياً يسمح له، ضمن حدود الأدب، أن يبعث عالماً إلى الحياة بأقصى ما يستطيع من الصدق.

وتشاء الصدف أنه من أجل أن يقوم بكل ذلك فقد استخدم كلّ المواضيع تقريباً التي أخذت تشغل بال معاصريه: مثل مشكلة الشخصية في وجهاتها كافة، وبوجه خاص مشكلة اللا وعي، عدا عن المشكلة التي تتناول العلاقة بين الأخلاق وبين الحياة الاجتماعية والجنس، وكانت هذه أموراً قد اتخذت مكان الصدارة، بفضل أعمال شاركو وفرويد،

وكذلك مشكلة الزمان والديمومة التي جعلها بيرغسون صيحة تلك الأيام، والمشكلة المرتبطة بهذه وهي مشكلة طبيعية الإنسان التي كان من شأنها أن حثت على إبراز رد الفعل ضد المادية. وكذلك مشكلة الدور الخلاق للروح، والمشكلة المتعلقة بمعنى الفن وكذلك مشكلات أخرى كثيرة أثارتها رواية «بحثاً عن زمان مفقود» لدى ظهورها... ولكن ما هو أعظم وأروع من استنتاجات بروست الفكرية نفسها، والتي يكون من الخطر استنباط نظام منها لأنّها تتسم بالتقلب والتناقض، إنّما هي حقيقة أن بروست قد طوّر شكلاً جمالياً جديداً وواعياً للرواية. ليست للرواية حدود تقنية سوى تلك المفروضة على أية مادة مكتوبة: ذلك إنها يجب أن تحتوي على كلمات مدونة على سطوح أوراق متتابعة. وبروست يعرف المبدأ الإبداعي الذي يعطي شكله للرواية: إنه الاستيعاب الفردي لمعنى من معاني الحياة مستقىً من تجربة الكاتب الشخصية. وبالنسبة إليه ليست الرواية مجرد قصة، إنها قصة تروى بصورة واعية من وجهة نظر معينة تحتم بنيان هذه القصة ذاته. وإن القصة على أية حال سابقة في الوجود على وجهة النظر. وهذا القول بحد ذاته ليس شيئاً جديداً. ولكن ما هو جديد إنما هو تعقيد وجهة النظر والنصاعة والجلاء اللذان يشيد معهما بصورة إرادية عالماً من غير أن يضحي بذلك التعقيد. إن بناء روايته يكسر «سلسلة» التطور الخطّي للحكاية. ولم يعد بروست بعد هذا يدّعي، كما فعل الكاتب الواقعي، نظرياً على الأقل، بأن روايته هي محاكاة للواقع. إن نظرته الجمالية تطالب للرواية بالحق في أن تكون، بدلاً من ذلك، إعادة خلق الواقع مثلها في ذلك مثل الموسيقى والشعر. إن علم المواد والأفكار المقبولة المبتذلة والأسباب والنتائج البسيطة يتفكّك كله ويرتفع محله

على نحو متمهل صرحٌ متحررٌ من عبودية الواقعية الفوتوغرافية. لقد حرّر بروست الرواية بنجاح من التقاليد الموروثة عن القرن التاسع عشر.

إنّ حرص بروست القلق على أن يؤسس جماليات روايته على حقيقة إنسانية شاملة ومعرفة شخصية بالحياة وطموحه في خلق عالم صغير يكون بناؤه نفسه فكرة بحد ذاته، هذه كلها أمور اتسم بها زمنه. ونستطيع أن نميز في عمله الإغراءين الكبيرين اللذين يواجهان الرواية المعاصرة في زماننا: إغراء إلغاء الحكاية من الرواية لمصلحة الميتافيزيقيا، وذلك يجعل منها مقالة في الميتافيزيقيا الملموسة. وإغراء عرض عالم مغلق مستقل بذاته، شخصيّ إلى الحد الذي يكون معه القارئ غير عارف كيف يخترقه. إن هذين الاتجاهين يقفان عند حدهما في عمل بروست لأنّه يمتلك في وقت واحد إحساساً حاداً بالحضور الموضوعي لما هو واقعي والوحدة «المثلى» الفريدة للروح. وهذا الإحساس يسمح له أن يشيد عالمه على أسس ملموسة موحياً بالسقّالات (المواد التي تحيط بهيكل البناء في أثناء تشييده) القوية الإبداعية الأصلية التي تُستقى منها الرواية وحدتها. وقد كانت على الدوام تقريباً الجوانب القانونية من عمله هي التي جرت محاكاتها من قبل الآخرين مثل الوفرة في التحليل النفساني، والاهتمام بالجنسية المثلية، وإئتلاف الرواية بالميتافيزيقيا، والسيرة الذاتية السيئة الإخفاء. ومع ذلك فإن قوة هذا العمل تنبعث من قدرة بروست المذهلة على أن يُخضع كلّ شيء من قصة وشخوص وفكر وتبحّر في العلوم والأسلوب، يُخضع كلّ ذلك إلى خلق عالم يحدث أثره العميق بفضل وحدته. إنّ الشخوص التي يخلقها لا تشبه أية مجموعة من الناس في أية رواية. وهم يظلون متمايزين في الخيال، غامضين وممكنين على التعرف

معاً، منتمين بالكلية إلى عالم موصول يحيط بهم ويدعمهم. إنّ هذا العالم غريب من غير شك، ولكنه بفضل الأصداء الداخلية التي فيه، يظل إلى الأبد عالماً مفتوحاً على عالمنا. إنّ قوته بوصفه خلقاً لا يُستطاع قياسه إلّا في الهزة التي يتلقاها القارئ في اتصاله الأول بعمل لم يهيّئه له أي شيء من قبل ذلك لأن كلّ شيء في هذا العمل غير قابل على أن يرى مسبقاً أبداً.

إنّ العالم المتخيل في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» وقد خلق في مطلع القرن العشرين، ليسيطر على أدب أيامنا بما فيه من قوة وأصالة وجمال. ولنا أن نردد ما ذكره بروست نفسه على لسان الراوي بشأن أولئك المؤلفين الذين «يشاهدون أنفسهم وهم يعملون كما لو كانوا هم في والوقت نفسه العاملين والحاكمين على عملهم، فيجنون من هذا التأمل جمالاً فريداً مستقلّا يعلو على العمل نفسه...»



مارسيل بروست
والتخلص من الزمن

إن هذا الكتاب في حقيقة الأمر مصاحبٌ قيّمٌ جداً لقراءة رواية «بحثاً عن زمان مفقود»، ولي مقدمة تقرأ من جانب من لم يعرفوا بروست بعد، كما أنه ليس دليلاً لتفاصيل «الموضة» والشخصيات أو الأماكن، وهو بوجه خاص ليس بديلاً يُغني عن قراءة بروست، أي نوعاً من الطرق الأقصر للحديث الأنيق حول أوديت وفرانسواز أو موريل، أنّه عمل يجب قراءته مع الرواية العظيمة كنوع من البوصلة التي تحدد الاتجاه وليس سوى القارئ العنيد من يعلن أنّه ليس بحاجة لمثل هذه البوصلة.



ISBN 978-9-9226231-2-2
9 789922 623122

www.daralrafidain.com
info@daralrafidain.com
daralrafidain_L
dar.alrafidain
dar alrafidain دار الرافدين